B. C. U
P 145

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. (George Muntean) ;
Implicații contemporane ale esteticii (N. Balotă, Roxana Sorescu, N. Tertulian, Luminița Beiu-Paladi, Fr. Giotta);
Studii (Marie-Claire Zai—Elveția, Norman Simms—Noua Zeelandă, Monica Pillat);
Confluențe (Mircea Anghelescu, Eugenia Popeangă) ;
Puncte de vedere; Literatura română în școală; Note și documente; Cronica ediților ; Recenzii; Revista revistelor; Viața științifică.

TOM 24

1

1975

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI

Bd. Republicii, nr. 73,
Bucureşti III

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

P145

TOMUL 24
Nr. 1, 1975

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

GEORGE MUNTEAN. Cercetarea literară în lumina Congresului al XI-lea al P.C.R. 5

Implicații contemporane ale esteticii

N. BALOTĂ, Estetica liricului în artele poetice ale secolelor XVI—XVIII. . . . 9
ROXANA SORESCU, Despre „estetizarea" categoriilor 19
N. TERTULIAN, Theodor W. Adorno — filozoful și esteticianul 25
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Romanul-eseu — o tentativă estetică de cunoaștere 37
FRANCESCO GIOTTA, Estetica mitului 45

Studii

MARIE-CLAIRE ZAI (Elveția), Chrétien de Troyes, poète lyrique 53
NORMAN SIMMS (Noua Zeelandă), Partenidon, the Disappointed Prince of Greece 57
MONICA PILLAT, Sursele fantasticului în opera lui E. A. Poe 67

Confluențe

MIRCEA ANGHELESCU, Prozatori iugoslavi de expresie românească 77
EUGENIA POPEANGĂ, Ecos de „Celestina" en la literatura rumana 81

Puncte de vedere

RODICA CROITORU, Reflecții asupra artei și a viitorului său 85

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Literatura română în școală

ANCA RIZESCU, Începuturile critice ale lui Perpessicius 93
N. MECU, Poezia lui Al. Andriţoiu 99

Note și documente

PAVEL ŢUGUI, Grigore H. Grandea către Titu Maiorescu. . . . 105
MARTIRA BOGDAN, Un ecou întîrziat al paşoptismului : romanele lui Gr. H. Grandea 114

Cronica ediţiilor

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 1—6. 121

Recenzii

VIRGINIA CARTIANU, Urme celtice în spiritualitatea şi cultura românească (*George Muntean*); VALERIU CRISTEA, Introducere în opera lui Ion Neculce (*Dumitru Velciu*); MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Opere*, vol. I (*Mircea Anghelescu*); ION STĂVĂRUŞ, Elena Văcărescu (*Elena Piru*); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu, Sistemul filosofic şi estetic (*Marian Vasile*); VLADIMIR STREINU, Pagini de critică literară (*Marcel Duţă*); BARBU SOLACOLU, Evocări, confesiuni, portrete (*Nae Antonescu*); ŞERBAN CIOCULESCU, Caragialiana (*Mihai Vornicu*); Canţonierul lui Messer Francesco Petrarca (*Marin Bucur*); NADA MILOŠEVIĆ-ĐORĐEVIĆ, Zajednička temastsko-siżejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (*Victoria Frîncu*) 125

Revista revistelor

Steaua, *Convorbiri literare*, *Cronica*, *Viaţa românească* (*Emil Manu*); *Analele Universităţii din Craiova* (*G. Muntean*); *Caietele Mihai Eminescu*, II (*Rodica Florea*); *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* (*B. Cioculescu*) 145

Viaţa ştiinţifică 153

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 1—156, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 24
No 1, 1975

The Review of Literary History and Theory

Contents

GEORGE MUNTEAN, Literary Research and the XI-th Congress of the R.C.P. 5

Contemporary Implications of Aesthetics

N. BALOTĂ, The Aesthetics of Lyrical Poetry 9
ROXANA SORESCU, On the "Aesthetization" of Categories 19
N. TERTULIAN, Theodor W. Adorno – Philosopher and Aesthetician . . . 25
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Essay-Novel – an Aesthetic Attempt to Knowledge 37
FRANCESCO GIOTTA, The Aesthetics of Myth . . 45

Studies

MARIE-CLAIRE ZAI (Switzerland), Chrétien de Troyes – a Lyrical Poet . . 53
NORMAN SIMMS (New Zealand), Partenidon, the Disappointed Prince of Greece 57
MONICA PILLAT, The Sources of the Phantastic Vision in E.A. Poe's Works 67

Confluences

MIRCEA ANGHELESCU, Jugolav Prose-writers Writing Romanian 77
EUGENIA POPEANGĂ, Echos of "Celestina" in the Romanian Literature 81

Points of View

RODICA CROITORU, Reflections on Art and its Future . . . 85

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanian Literature in School

ANCA RIZESCU, Perpessicius' Beginning in Criticism 93
N. MECU, Al. Andriţoiu's Poetry 99

Notes and Documents

PAVEL ŢUGUI, Grigore H. Grandea to Titu Maiorescu 105
MARTIRA BOGDAN, A Late Echo of the '48 Literature: Gr. H. Grandea's Novels 114

The Review of Editions

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, *Works*, I—VI 121

Reviews

VIRGINIA CARTIANU, Celtic Traces in Romanian Spirituality and Culture (*George Muntean*); VALERIU CRISTEA, Introduction to Ion Neculce's Work (*Dumitru Velciu*); MIHAIL KOGĂLNICEANU, Works, tome I (*Mircea Anghelescu*); ION STĂVĂRUŞ, Elena Văcărescu (*Elena Piru*); DUMITRU MATEI, Mihail Dragomirescu. The Philosophical and Aesthetic System (*Marian Vasile*); VLADIMIR STREINU, Essays in Literary Criticism (*Marcel Duţă*); BARBU SOLACOLU, Evocations, Confessions, Portraits (*Nae Antonescu*); ŞERBAN CIOCULESCU, Caragialiana (*Mihai Vornicu*); FRANCESCO PETRARCA's Canzzoniere (*Marin Bucur*); NADA MILOŠEVIĆ-DORĐEVIĆ, Zajednička tematsko-sižejna osnova srpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (*Victoria Frîncu*) 125

The Review of Reviews

Steaua, Convorbiri literare, Cronica, Viaţa românească (*Emil Manu*); *The Annals of the University of Craiova* (*G. Muntean*); *Mihai Eminescu Cahiers II* (*Rodica Florea*); *Cahiers Roumains d'études littéraires* (*B. Cioculescu*) 145

The Scientific Life 153

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 1—156, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEORGE MUNTEAN

CERCETAREA LITERARĂ ÎN LUMINA CONGRESULUI AL XI-LEA AL P.C.R.

În cadrul social-politic stimulativ pe care l-au trasat lucrările Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român ansamblului vieții noastre, cercetarea literară își găsește și ea noi repere și îndreptățiri, perspective și căi de manifestare care s-o ducă la noi împliniri și confruntări fertile. Menirea ei, ca și a întregii activități de această natură, este fixată în raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congres, unde stă scris că: „Fără îndoială, dezvoltînd frumoasele tradiții ale științei românești, cercetătorii, toți oamenii de știință nu vor precupeți nici un efort pentru a ridica activitatea de cercetare din țara noastră la un nivel superior, pentru a-i spori contribuția la accelerarea dezvoltării României pe calea socialismului și comunismului și, totodată, la progresul științific internațional"[1].

Cît privește cîmpul cercetării literare, el este sugerat în același raport în frazele: „De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte"[2]. A pune în lumină datele acestui proces și a încerca să contribuie la dezvoltarea sa nestînjenită constituie pentru cercetătorul domeniului literar o îndatorire grea de răspunderi, dar și plină de bucurie lucidă de cîte ori izbutește un pas într-o atare direcție. Este un mijloc de a fi contemporan și eficient, de a te investi plenar într-o muncă ale cărei ecouri și rezultate se integrează nemijlocit operei generale de ridicare a societății românești pe noi trepte.

În aceste condiții, o reexaminare a rezultatelor și o stabilire competentă a zonelor de investigat, o apreciere a mijloacelor și a forțelor ce pot fi angrenate în diverse zone ale cercetării literare, sînt de natură a reliefa, deopotrivă, stadiul la care ne aflăm, ca și perspectiva în lumina căreia putem acționa.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura politică, 1974, p. 63.

[2] *Ibidem*, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O primă constatare ce se impune oricui scrutează domeniul cercetării literare este aceea că *ansamblul* acestuia s-a diversificat necontenit în anii din urmă, atît ca problematică și discipline, cît și ca nivel general de abordare a fenomenelor, fie ele particulare sau mai cuprinzătoare. Această ramificare a metodelor și procedeelor, tendința spre investigarea întregului cîmp al literaturii sînt astăzi realități evidente oricui. Dar ciștigul mai important al ultimilor ani este renunțarea convingătoare la cantonarea în zone oarecum etanșe ale literaturii și trecerea la proiectarea fenomenelor studiate pe ecranul întregului fenomen. Studierea faptelor literare vechi din perspectiva actualității și a celor contemporane în raport cu întreaga devenire a literaturii române este de natură să dinamizeze terenul avut în vedere, să sugereze noi căi și să genereze idei, a căror fertilitate pare neîndoielnică. Un asemenea exemplu de abordare creatoare a faptelor ni-l oferă chiar Programul partidului, a cărui fixare pe o amplă temelie istorică este plină de sugestii și semnificații, exemplară în îmbinarea organică dintre trecut, prezent și viitor în analizarea destinelor și locului României în lume. Aplicînd aceleași principii și aceeași metodă la fenomenul literar, manifestînd aceeași voință de a reliefa plenar specificul și sensurile fundamentale ale acestuia, cercetătorul poate fi sigur că va aduce un plus de lumină și înțelegere a diverselor aspecte ale acestui domeniu.

Raportarea constantă a literaturii naționale la cele europene și chiar extraeuropene, conștiința vie că prin scriitorii noștri de primă mărime ne înscriem în universalitate, la a cărei diversificare contribuim indiscutabil, e o altă obligație ce decurge cu și mai acută stringență din lucrările Congresului. Pentru că pașii fermi înainte pe care-i va înscrie cercetarea literară în următorii ani sînt tot mai intens condiționați de cunoașterea complexității fenomenelor, metodelor și mijlocelor de cercetare din întreaga lume, de situarea elastică și comprehensivă față de acestea, de fermitatea atitudinii critice creatoare de pe care ne vom situa față de ele, propunînd, în același timp, propriul nostru punct de vedere și militînd pentru impunerea lui. Căci, după cum există o bogată literatură românească ce trebuie tot mai insistent relevată lumii, tot astfel există și o școală românească de cercetare al cărei specific, rezultate, căi și perspective se cuvin tot mai convingător integrate mișcării generale de această natură.

Situarea fermă în miezul contemporaneității și afirmarea punctului de vedere românesc în context internațional este un act patriotic dintre cele mai relevante pentru cercetătorul literar, un mijloc de a se înscrie eficient în lupta pe care o stimulează partidul nostru pentru cunoașterea tezaurului culturii române în lume. A urmări fluxul literaturii noastre prin vreme, a-l corela pe acesta cu cele ale altor popoare, cu care se întrepătrunde, coincide, se influențează reciproc sau se află în semnificative paralele este o necesitate a cărei argumentare aproape că nu mai e necesară.

Din acest punct de vedere sînt generatoare de mari speranțe cercetările comparatiste tot mai cuprinzătoare care au loc de o vreme la noi, în al căror cadru Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", precum și „Revista de istorie și teorie literară" se înscriu cu o seamă de rezultate și lucrări în curs de elaborare și apariție, a căror utilitate este neîndoielnică. Această punere consecventă în lumină a multiplelor relații ale literaturii române cu alte literaturi, pe parcursul întregii sale deveniri,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atestă încă mai convingător specificul acesteia, vitalitatea şi diversitatea ei, iar, pe de altă parte, maturitatea şi nivelul înalt al şcolii româneşti de cercetare literară.

Se înţelege că atît progresele în cunoaşterea şi punerea în lumină a complexităţii intrinsece a literaturii naţionale, cît şi raportarea ei nuanţată la cele ale altor popoare, generează noi probleme şi necesităţi, noi sinteze, monografii, ediţii, dicţionare, bibliografii şi alte instrumente de lucru şi de cunoaştere. Este încă o explicaţie a nevoii stringente a unor astfel şi alt fel de tipuri de lucrări. Ca şi în alte domenii ale cercetării, şi în cel literar, apariţia unor discipline, metode şi lucrări deosebite implică organic necesitatea producerii altora şi a altora, încît, practic, niciodată nu vom avea de-a gata tot ce ne trebuie. Evident, acesta nu-i un motiv pentru a eluda lipsurile şi a amîna la nesfîrşit alcătuirea unor bune instrumente de lucru, în absenţa cărora se risipeşte o incalculabilă cantitate de energie şi se nasc uneori false probleme sau imagini asupra fenomenului nostru literar.

Este nevoie, de aceea, de o coordonare mai strînsă, la nivelul instituţional şi chiar naţional, pentru corelarea eforturilor şi eşalonarea urgenţelor, pentru distribuirea mai echitabilă a forţelor şi dezbaterea pe multiple planuri a diverselor aspecte ale cercetării, direcţie în care institutul şi revista noastră au întreprins unele acţiuni şi pe care vor încerca a le diversifica şi permanentiza. Dar, se înţelege, forţele sînt cu mult mai multe, problemele mult mai complexe, încît distribuirea şi rezolvarea lor e departe de a putea fi înfăptuită numai într-un atare cadru şi cu numai atîtea posibilităţi. Însă, prin contribuţia sa la cele trei volume apărute şi la al patrulea, aflat în faza finală, ale *Tratatului de istoria literaturii române*, prin *Istoria şi teoria comparatismului în România*, prin *Izvoare folclorice şi creaţie originală* (o investigare complexă a întregii literaturi române în raport cu folclorul), prin *Reviste progresiste interbelice conduse şi îndrumate de partid*, prin volumele de *Documente şi manuscrise literare*, prin antologiile de folclor, prin *Conceptul de realism în literatura română*, prin volumele de *Reviste literare de la sfîrşitul secolului XIX* şi de la începutul celui în curs, prin *Dicţionarul de critică literară* prin *Istoria literaturii române contemporane*, prin *Aspecte contemporane ale lirismului*, prin bibliografia literaturii universale în presa românească şi prin alte multe lucrări apărute, în curs de apariţie, aflate în faza finală de elaborare sau în plină efectuare — colectivul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" (care este şi o permanentă *şcoală* a cercetării literare) a dat şi dă scrieri asupra utilităţii cărora şi-au spus alţii cuvîntul, în ţară şi în străinătate.

Revista noastră, care e departe de a putea oglindi întreaga activitate a institutului, ci mai mult o punctează, ca şi pe cea a altor specialişti din ţară şi din străinătate, a încercat şi încearcă în mod constant a se alinia acelorași imperative ale cercetării literare şi a contribui la cunoaşterea şi satisfacerea lor.

Orientarea planurilor de cercetare şi stabilirea complexă a ordinii de priorităţi, în funcţie de cerinţele stabilite de Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român, în funcţie de Programul partidului, sînt de natură să stimuleze şi să diversifice preocupările noastre, să genereze rezultate la care putem gîndi de pe acum cu toată încrederea. Pentru că, în fond, şi cercetarea literară de tip nou, avînd la bază umanismul socialist, poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„să redea, în forme cît mai variate, preocupările şi frămîntările, dorinţele şi aspiraţiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mîine, în viitorul de libertate şi independenţă al naţiunii noastre"[3]. Este un mod de a contribui la apropierea de prezent a acelei vremi cînd „omul se va ridica pe o treaptă superioară de cunoaştere, va putea participa cu adevărat conştient la activitatea poporului de făurire a propriului său viitor liber"[4]. Căci, avînd clare perspectivele şi îndatoririle noastre, cunoscîndu-ne bine treapta la care am ajuns în investigarea complexă a fenomenului literar naţional şi universal, putem acum păşi cu mai multă competenţă şi obiectivitate la realizarea sarcinilor ce ne revin, pe acest teren. Militînd „pentru o literatură care să se afirme, într-adevăr, nu numai pe plan naţional, ci şi pe plan internaţional şi care să depăşească realizările înaintaşilor"[5], contribuind la luminarea valorilor acesteia, cercetarea literară românească îşi va îndeplini una dintre obligaţiile ei cele mai importante. Aceasta, situîndu-ne pe o poziţie „care să oglindească specificul istoric şi tradiţiile poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, ţinînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoaşterea umană pe plan universal, de năzuinţele generale de viitor ale omenirii"[6].

[3] Nicolae Ceauşescu, *op. cit.*, p. 95.
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem*, p. 96.
[6] *Ibidem*, p. 95–96.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NICOLAE BALOTĂ

ESTETICA LIRICULUI ÎN ARTELE POETICE ALE SECOLELOR XVI—XVIII

Deşi a fost folosit în Antichitatea greacă, şi îndeosebi în perioada elenistică — sub forma *lyrikos* —, deşi a fost cunoscut, de unii dintre autorii retoricilor şi poeticilor medievale, conceptul de *liric*, ca o categorie bine definită, ca un termen denumind un gen literar, apare abia în secolul al XVI-lea. Artele poetice ale Renaşterii tîrzii (şi îndeosebi cele italiene şi latine) sînt textele care vor circumscrie conceptul, îl vor raporta la altele similare, mai ales în clasificarea genurilor şi speciilor poeziei. Marele număr al acestor texte (în catalogul lor comentat pe care l-a stabilit Irene Behrens[1] găsim aproximativ treizeci de arte poetice numai în limba italiană şi latină, publicate în secolul al XVI-lea), ca şi faptul că unele dintre acestea erau folosite ca manuale de învăţămînt, explică circulaţia termenului şi lenta sa încetăţenire în terminologia estetică, în aceea a artelor poetice post-renascentiste şi, în genere, în ceea ce am putea numi limbajul criticii moderne. Secolul al XVI-lea, al XVII-lea, ca în prima jumătate a secolului al XVIII-lea constituie în evoluţia conceptului de liric epoca statornicirii sale ca o categorie poetică. Această categorie a liricului va deveni un termen general admis de gîndirea literară europeană abia în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea[2].

Faptul că poeticile Renaşterii includ în terminologia lor, tot mai frecvent de la începutul secolului al XVI-lea, conceptul de liric, se datoreşte unui complex de circumstanţe dintre care vom aminti, înainte de a analiza unele texte semnificative, doar următoarele: Redescoperirea şi editarea unor opere ale Antichităţii greco-latine cum sînt *Poetica* lui Aristotel sau epistola *Ad Pisonem*, arta poetică a lui Horaţiu, ca şi comentariile umaniştilor pe marginea lor, au incitat speculaţiile teoretice referitoare la poezie. Un adversar modern al clasificărilor şi al genurilor literare, Benedetto Croce, afirmă în *Estetica* sa că: „Renaşterea, însuşindu-şi textul aristotelic, comentîndu-l şi forţîndu-l ici-colo, sau gîndindu-l într-un mod cu totul nou, începe să stabilească o serie de genuri şi subgenuri poetice, definite în mod rigid şi supuse unor legi inexorabile"[3]. Este adevărat că artele poetice

[1] Vezi: Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Max Niemeyer, Halle (Saale, 1940).

[2] Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, trad. Şerban Stati, Univers, Bucureşti, 1972, p. 58. Cf. de asemenea, p. 230 (postila despre *lirism şi liric*).

[3] Benedetto Croce, *Estetica*, tr. D. Trancă, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 493.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 9—17, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ale epocii abundă în clasificări, că ele reprezintă o regîndire a textelor antice, dar va trebui să aşteptăm încă aproape două secole după ceea ce am putea numi primul clasicism modern, al Renaşterii, pentru ca al doilea clasicism — cel francez, mai apoi cel european —, începînd cu secolul al XVII-lea, să definească genuri şi subgenuri, pe care să le supună unor „legi inexorabile". Ceea ce observăm la autorii de tratate din secolul al XVI-lea este încă o incertitudine, chiar o oarecare confuzie în trasarea limitelor dintre genuri în clasificările lor, ca şi în codificarea reflecţiilor lor. Această incertitudine care explică marea varietate a artelor poetice renascentiste şi postrenascentiste derivă, îndeosebi, din asimilarea datelor poetice provenind din două surse diferite : una fiind poezia antichităţii, care-şi găseşte fervenţii îndeosebi în rîndul umaniştilor, alta fiind poezia „nouă", în limbile naţionale ale popoarelor formate în cursul Evului Mediu. Astfel chiar dacă unii autori ale poeticelor Renaşterii neglijează cu superbie poezia provensală, *il dolce stil nuovo*, pe Dante ori Petrarca, alţii (şi vor fi din ce în ce mai numeroşi) vor căuta în explicaţiile lor punţi conceptuale, moduri teoretice de a apropia, sau de a stabili distincţii între poeţii vechi şi noi. Astfel, un Benedetto Varchi vede în Pindar un autor de *canzoni* („*Pindaro . . . negli inni suoi, che altro non sono che canzoni a modo nostro*"[4]). El îl apropie pe Petrarca de poetul elin, în care vede, în egală măsură un liric.

Aşadar, un consens al poeticilor în ce priveşte liricul se va stabili foarte încet. Un asemenea consens n-a putut fi realizat nici în epoca lui Scaliger, nici, mai tîrziu, în aceea a lui Boileau, cu toată autoritatea de care s-au bucurat poeticele lor cu caracter de edict. Aceasta, înainte de toate, pentru un motiv care ne apare azi cu o deosebită claritate, în urma explorărilor din ultimii ani efectuate în domeniile poeziei şi poeticii post-renascentiste, ale barocului şi manierismului. Şi anume, cu toată aparenta convergenţă clasicistă a artelor poetice din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea, curente adverse subterane ori manifeste se fac simţite, determinînd o perturbare a relativei ordini poetice. De aici, cum vom vedea, avatarurile conceptului de liric, fie că-l urmărim în definiţiile şi clasificările explicite ale artelor poetice ori implicat în unele teorii şi ipostaze ale poeticului din secolele amintite.

Vom trece în revistă principalele lucrări de artă poetică din secolul al XVI-lea în care apare termenul de *liric*, începînd cu cele scrise în limba latină şi italiană.

Petrus Crinitus (Pietro Ricci), în *Libri V de poetis latinis*, a cărei prefaţă a fost scrisă în 1505, cartea fiind tipărită în 1511, introduce pentru întîia oară într-o clasificare a poeţilor pe categorii, liricii. Textul este sumar, categoriile fiind : „*Epici, Comici, Tragici, Lyrici . . . et alij*". Separat de aceste grupe, considerate, evident, mai importante, apare la Petrus Crinitus enumerarea altor grupe de scriitori : „*Satyrici, Elegiaci, Mimnographi, Epigrammatum scriptores*". Aşadar „liricii" apar alături de acele categorii de poeţi ce îşi aveau o justificare tradiţională, în *Poetica* lui Aristotel, care, după cum ştim, studiază, îndeosebi, tragedia, comedia şi epopeea. În ce priveşte sensul pe care-l dă teoreticianul italian al poeziei categoriei lirice, înţelegem din context că el aplică acest termen unui poet ca Pindar, dar

[4] Cf. Behrens, *op. cit.*, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că poezia lirică (nu găsim o asemenea denumire la Petrus Crinitus) se identifică cu acele *canzoni* pe care o tradiție specific italiană o lega de numele lui Petrarca. Remarcăm, așadar, prezența poeților *„lyrici"* în această operă, ca și a interpretării termenului prin conjuncția influenței petrarchismului cu apariția unui cult al lui Pindar. Trebuie să notăm că poetul odelor olimpice era cunoscut încă din 1423 (avem o copie manuscrisă la această dată), prima versiune tipărită fiind publicată în 1511.

Ca și Petrus Crinitus, Joachim Vadianus, din Saint Gallen, în *De Poetica et Carminis ratione liber* (Viena, 1518), stabilește o clasificare a poeților mai curînd decît a poeziei. În bună tradiție aristotelică (fără ca influența stagiritului, care este amintit, să fie prea profundă), pe locul întîi al clasificării sînt amintiți: „Poetae heroici sive ut *Aristoteles* eos nominat *Epici*...". Exemple de poeți „eroici" sau „epici": Homer și Virgiliu. Dar, îndată după poeții epici, se vorbește despre „Lyricum poema", exemplele fiind luate din Horațiu, iar sursa teoretică fiind Quintilian. Iată o frază în care, fără să se ofere o definiție a liricului, acesta este circumscris: „Sunt hodie Harmoniae lyricae percelebres /neque unquam antea ut credo/tam festivo cantu pronunciatae, quod musicorum nostri temporis solertia contigit: Lyricis, Hymnographi, et Melici iunguntur/qui deorum maiori quodam spiritu moliuntur: quales apud Graecos Orpheus et Hesiodus maxime: Apud nos Catallus qui Diane hymnum cecinit et recentior Michael Marullus". Așadar, poezia orficelor eline a lui Hesiod, ca și aceea (*„apud nos"*) a lui Catul sau a lui Michael Marullus tarhaniotul — grec de expresie latină, autor al unor *Epigrammata et Hymni* (1497), sînt considerate exemplare pentru „poema lirică". Interesant este faptul că, probabil pentru întîia oară, Catul este considerat liric. Pînă atunci (în puținele texte din secolul al XV-lea), singur Horațiu se bucura de acest apelativ. Mai observăm că *liricul*, sau mai exact poezia „liricilor" este caracterizată ca o modalitate poetică a laudei adusă zeilor. Imnul este considerat liric. În schimb, Joachim Vadianus trece *oda* pe care o vom întîlni tot mai des în artele poetice renascentiste —, în categoria *„dityrambus"*.

Primatul epos-ului asupra liricului este un dat constant în aceste texte. Astfel, Foedericus Nausea din Waischenfeld, în *Ars Poetica* (Veneția, 1522), tratează întîi despre „epopee (gen major), apoi despre „Lyricum", pe care, de asemenea, nu-l definește, dar dă cîteva exemple de poeți lirici (poeți minori din timpul său). Liricul apare astfel ca o categorie incertă dar necesară în clasificări. Dealtfel, aceste clasificări devin tot mai complicate: liste tot mai lungi apar, pe măsură ce textele lui Platon, Aristotel, Cicero și Horațiu sînt mai bine cunoscute, oferind elemente pentru noi și noi diviziuni. L.G. Gyraldus, în *Historia Poetarum tam Graecorum quam Latinorum* (scrisă și publicată între 1507—1508, republicată în *Opera*, Leyden, 1696), nu se referă la *Poetica* aristotelică, atunci cînd discută despre *Poetarum et poematum quot species*, dar cunoaște, evident, tezele aristotelice. În schimb, îl citează pe Johannes Tzetzes (1110— aproximativ 1181), scriitor bizantin, după care poeții s-ar împărți în: „heroicos, hyricos, Dithyrambicos, Jambographos..., Elegos, epigrammatographos, Anathematicos, Hymnographos, Asmatographos, Epithalamiographo Monodos". Asemenea liste complicate vor impune — ca un fel de reacțiune simplificatoare — necesitatea concentrării categoriilor de poeți, ca și a speciilor poetice, în cîteva grupe principale. Teoria celor trei genuri — liric, epic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi dramatic — este un rezultat al eforturilor de natură clasicistă, îndreptate spre o ordonare a poeticului.

O asemenea ordine avea nevoie, pentru a fi stabilită, de un principiu de autoritate. Or, Aristotel (care e departe încă, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, de a constitui o autoritate unică şi necontestată), va avea un rol esenţial în simplificarea clasificărilor şi în definirea genurilor. Dar, din punctul de vedere al conceptului de liric, ştim că Aristotel nu oferea (decît prin distorsiunea semnificaţiei unor texte din *Poetica*) indicaţii în privinţa liricului. Astfel, Aristotel, foarte mult utilizat, în definirea epopeii, tragediei, comediei, va fi completat prin alte surse.

Poetul şi teoreticianul Gian Giorgio Trissino (autorul *Italiei eliberate de goţi*), în opera sa *La Poetica* (Vicenzo, 1529—1563), porneşte în edificarea unei trichotomii poetice de la cunoscutul text al lui Platon, din *Republica*, III, 394, b.c. Folosind pentru poezie — ca şi Dante — termenul *Canzone* (înglobînd sub această denumire specii „moderne" mai curînd decît antice, precum: „*elegie*", „*ballate*", „*sonetti*", „*madrigali*", „*serventesi*") Trissino vorbeşte despre trei maniere ale poeţilor: I. „...Poeta parla sempre in sua persona" în elegie, ode, canzoni, ballate, sonette). II. „...Poeta mai non parla in sua persona, ma solamente induce persone che parlano..." (*Commedia*, *Tragedia*, *Egloga*).
III. „...Poeta parte parla, et enuncia, e parte introduce persone che parlano..." (Homer, Virgil, *Cantiche* di Dante. *Trionfi* del Petrarca etc.).

Dintre aceste „maniere" cea care corespunde liricului este prima. Ea reprezintă vechiul „*narrativum*", respectiv paragraful al doilea din textul lui Platon: „...un al doilea fel în care faptele sînt raportate de însuşi poetul" (*Rep.*, III, 394 b).

Simplitatea acestei tripartiţii este ademenitoare. O vom vedea admisă de mai mulţi autori. De pildă, Mario Equicola, în *Institutioni al comporre in ogui sorte di Rima della lingua volgare* (1541), propune trei „modi" ale poemelor: unul „*Attivo*" (*Tragedia*, *Commedia*, *Satira*), altul „*Ennarativo*" (*Historia*, *Sententie*, *Filosofia*); al treilea „*Misto*"... „il qual cantiene Heroica, soavittà lirica, et miserabili Elegi". Astfel, fără să alcătuiască o specie aparte, poezia avînd „suavitatea lirică" este trecută, de astă dată, nu în categoria „narativum"-ului antic, ci în cea mixtă.

Dar autoritatea lui Aristotel o depăşeşte în curînd, şi de departe, pe aceea a lui Platon. În 1536 apare prima traducere latină, revizuită, a *Poeticii*. În acelaşi an, *Poetica* lui Bernardino Daniello se întemeiază pe autoritatea Stagiritului. În această poetică se încearcă pentru întîia oară o mai atentă caracterizare a atributelor liricului. Nu putem vorbi despre o definiţie a conceptului, dar din enumerarea temelor poeziei lirice deducem sfera acestui concept. Dealtfel, Bernardino Daniello împarte pentru întîia oară poezia în trei genuri, care vor fi cele pe care o tradiţie seculară le va consacra în poetica europeană. În *Poetica* sa lirica apare ca un gen de sine stătător, alături de dramă şi epos. Ce aparţine liricii? Iată un text semnificativ al lui Bernardino Daniello: „...ai *Lirici* le lode de gli Iddy et quelle de gli huomini parimente, l'amorose giovenili cure, i giochi, conviti, et le feste; altri hanno i pianti, i lamenti, et le miserie; altri i campi, le selve, gli armenti, le gregge, et le capanne". O definiţie pe care Socrate, fără îndoială, ar fi respins-o cu ironie, ea nefiind alcătuită decît dintr-o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

enumerare de obiecte sau teme eteroclite. Şi totuşi, lista aceasta este preţioasă. Liricul, categorie destul de abstractă, nedefinită în artele poetice mai vechi, dobîndeşte o consistenţă, o identitate, fie şi ca un numitor comun al unor teme poetice. Bernardino Daniello, care se dovedeşte în *Poetica* sa un spirit mai puţin aservit autorităţilor antice, este un mare admirator al lui Petrarca, a cărui poezie o numeşte „Divino amorosa lirico Poema". Liricul este analizat, cu fineţe, sub cele două ipostaze ale elaţiunii şi deprimării: „I quali alcuna volta tanto in alto levati con lo spirito valgono, che in altro luogo vengano a cader poi da quello, onde prima si levarono lontani". Imaginea zborului, ca şi a înălţării şi căderii, se vor asocia cu descrierea liricului ca fapt de sensibilitate.

Se poate afirma, pe temeiul îndeosebi al artelor poetice din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea, că petrarchismul a avut o contribuţie hotărîtoare în configurarea semnificaţiei liricului. Şi, fără îndoială, ceea ce mult mai tîrziu, un alt italian, Benedetto Croce, în *Estetica* sa, ca şi în *Poezia*, va cenzura cu multă severitate, şi anume, literatura lirismului (a „lirismului" şi nu a „liricii"), adică a efuziunilor, a confesiunilor în versuri, literatură pe care esteticianul o defineşte prin „elaborarea literară a sentimentului" îşi are sorgintea — teoretică — în aceste arte poetice din Italia secolului al XVI-lea.

Benedetto Varchi, in *Lezioni della Poesia*, purtînd marca influenţei lui Aristotel, foloseşte criterii aristotelice în distingerea diverselor specii. El cunoaşte poeţi: eroici, tragici, comici, lirici, elegiaci, satirici, bucolici, epigramatici. Petrarca (Varchi mai are o altă lucrare închinată poetului: *Lezioni sul Petrarca*) este numit de el un poet „liric" şi explicarea cuvîntului rezidă în identificarea lui cu un poet care compune *canzone*. După Varchi, imnurile pindarice şi odele lui Horaţiu sînt, în mod egal, *canzone*, adică poezie lirică.

Giraldi Cintio, în *Discorso intorno al comporre dei Romanzi* (1554) îl trece şi el pe Petrarca printre „lirici volgari". Acest autor distinge două straturi ale liricii. Unul înalt, *altra lirica*, ce urmează regulile poeziei clasice elino-latine. Modele ale acestei lirici sînt Pindar şi Horaţiu. În schimb, ceea ce numeşte Giraldi Cintio (şi după el mulţi alţii), „la lirica petrarcheggiante", petrarchismul este o formă vulgară a liricii.

Cum arată Irene Behrens, în studiul ei, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, o problemă centrală a artelor poetice italiene din jumătatea a doua a secolului al XVI-lea este dacă Petrarca şi cu el toţi liricii pot fi consideraţi artişti, poeţi, conform legii aristotelice a imitaţiei. Iată o temă a poeticii care a fost mult dezbătută nu numai în acele vechi lucrări ce fac obiectul de faţă al cercetării noastre, ci — sub forma unor variaţii la aceeaşi temă — de esteticienii şi teoreticienii literari din ultimele două secole. Întrebarea pentru tractatiştii Renaşterii se punea astfel: Atunci cînd poetul vorbeşte în numele persoanei sale (şi, tot mai mult, definirea liricului se va face prin identificarea lui ca acest gen al discursului poetic) se mai poate vorbi, ca în *Poetica* lui Aristotel, 1460, despre imitaţie. Iată o parte din textul în cauză: „Demn de laudă în atîtea alte privinţe, Homer mai trebuie lăudat şi pentru că — mai bine decît orice alt poet — ştie care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cît mai puţin în numele propriu, pentru că asta face din el un imitator. Alţi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autori nu fac decît să se scoată într-una pe ei la iveală; de imitat nu imită decît puţin şi rar.

Din exegeza lui Aug. Rostagni la acest text [5] reţinem doar observaţia că în sistemul piramidal (imaginea îi aparţine comentatorului) prin care Aristotel îşi imaginează poezia, locul cel mai înalt îl ocupă formele dramatice, cel mijlociu, formele mixte, dramatico-expozitive, precum epopeea, iar locul inferior (care nu se învredniceşte la Aristotel de vreo tratare) formele simplu-expozitive. Tocmai cele cu care cei mai mulţi dintre vechii autori italieni de arte poetice identificau liricul. Un alt comentator recent, Ferdinando Albeggiani [6], făcînd exegeza acestui pasaj, arată că, în raport cu perfecta imitaţie pe care o întîlnim în formele dramatice, există altele „relativ imitative" [7]. Această problemă a mimesis-ului în sau prin formele „narative" aristotelice, în care secolul al XVI-lea va recunoaşte vorbirea *lirică*, va determina caracterul estetic problematic al liricii.

Întorcîndu-ne la artele poetice renascentiste şi postrenascentiste, observăm că determinarea conceptului de liric va face progrese rapide în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea. G.P. Capriano, în *Della vera Poetica* (Veneţia, 1555) îl prezintă pe Petrarca în felul următor: „...come (possiam dire) Lyrico Poeta et non come assoluto fittore o imitatore di attione...". Aşadar, o distincţie între poetul liric şi poetul imitator (respectiv dramatic sau epic). Liricul prezintă şi el imagini dar ale unei „Idea divina et d'una Dea mortale". Conceptul de liric se stabileşte, deci, în proximitatea „ideii divine", nu a realului de imitat. Dar, dilema lui Capriano este suscitată de textul aristotelic expus mai sus: Dacă nu imită, înseamnă că poezia se situează (conform criteriilor aristotelice) pe treapta cea mai de jos a poeziei sau chiar în afara sferei poeticului. Dar, aşa ceva nu se poate. Pentru Capriano, Pindar şi Horaţiu îl absolvă pe Petrarca. Liricul îşi are valabilitatea în sine chiar dacă nu este imitativ.

Tot astfel, după A. S. Minturno (*De Poeta*, Veneţia, 1559), obiecţiile ce se aduc liricii în baza tezei aristotelice privind imitaţia nu au valoare. De aceea, acest autor recunoaşte nu numai pe poeţii lirici ai antichităţii, ci şi pe aceia ai Evului Mediu. Argumentul său este lămuritor pentru modul în care concepe liricul: „Dopo gli antichi Lyrici vennero i nostri; i quali a scriver cominciarono Ballate, che come l'istessa voce significa, si cantavano ballando". Deci, baladele fac parte, după Minturno, din poezia lirică (ca şi ditirambul, afirmaţie cu totul izolată în contextul epocii), iar conceptul de liric include ideea textului cîntat, ba chiar şi a dansului. În sistematica genurilor înfăţişată de acest autor, epica are primatul: „Omnis enim poesis cum in tres dividatur partes, quarum una Scenica, altera Lyrica vocatur; Tertia, quae Epica dicitur, omnium maxima est, plurimaque genera complectitur". Împărţirea tripartită a genurilor cîştigă. Liricul devine tot mai mult un gen poetic autonom, chiar dacă mai puţin nobil decît dramaticul ori epicul şi în pofida faptului că la

[5] Aug. Rostagni, *La Poetica di Aristotele. Introduzione, testo e commento*, Torino, ed. a II-a, 1945.

[6] Aristotele, *La Poetica*, Introduzione traduzione, commento di Ferdinando Albeggiani, La Nuova Italia, Firense, 1934.

[7] Id., p. 122.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Minturno ca și la alți autori de tratate putem observa o fluctuație terminologică în acest sector. Într-adevăr, alături de termenul *liric* apare adeseori, în *De Poeta*, și cu o aceeași semnificație, vechiul cuvînt de origine elină *melic*.

Cea mai celebră poetică a Renașterii, *Poetices libri septem*, de Iulius Cezar Scaliger, publicată postum în 1561 este viguros „antichizantă". Se recunosc numai acele specii și categorii poetice pe care le-a recunoscut explicit Antichitatea greco-latină. Umanist clasicist, militînd pentru renașterea poeziei latine, Scaliger nu recunoaște, din opera poeților „moderni" — un Dante, un Petrarca — decît textele scrise în limba latină. Totuși, în ultima carte, a șaptea, a *Poeticei*, se discută despre liric, întrebarea pe care și-o pune autorul fiind aceea, tipică pentru epocă, a faptului dacă lirica poate sau nu poate să fie inclusă printre artele imitative. De fapt, de răspunsul la această întrebare depinde *legitimarea* liricului, justificarea sa ca o categorie poetică. Scaliger este reticent. Deși folosește cîte o formulă, precum „lyrica nobilitas", el nu recunoaște caracterul imitator al poeziei lirice, deci nu o consideră — în spirit aristotelic — ca avînd drept de cetate în cadrele poeziei pe care, în primele șase cărți ale lucrării sale, a definit-o mereu prin artă imitatoare. Lirica se identifică, în cartea a șaptea a *Poeticii*, cu *eppanghelia*, adică cu ceea ce latinii numeau *enoratio*. Liricul are o situație inferioară, nu constituie un gen autonom, și chiar în unele texte Scaliger îl trece printre alte specii, considerate minore, ale poeziei. Astfel: „...Ad haec multa sunt genera carminum, multa poematum... Lyrica, Scolia, Paeanes, Elegiae, Epigrammata, Satyrae, Sylvae, Epithalamia, Hymni, alia: in quibus nulla extat imitatio, sed sola nudaque επαγγελία, id est, enarratio aut explicatio corum affectum..." Fraza se încheie printr-o precizare importantă. Toate categoriile amintite (printre care multe, într-adevăr, vor fi socotite mai tîrziu specii ale liricii) sînt caracterizate prin faptul că poetul exprimă (istorisește sau explică) „afectele inimii" sau, am spune noi, ale sensibilității sale. Sever în spiritul clasicismului antic, în speță aristotelic, cu poetul care vorbește despre sine și sentimentele sale, negăsind o justificare teoretică a demnității unei asemenea poezii, Scaliger recunoaște totuși o trăsătură esențială a conceptului de liric, și anume faptul că el se referă la poezia pe care Croce — în spirit poate inconștient clasicist — o va disprețui ca „elaborare literară a sentimentului".

Firește, temele artei poetice circulă, sînt preluate dintr-un manual ori tratat într-altul. Tripartiția poeziei devine pe încetul un loc comun, și liricul, în ciuda rezistențelor teoretice, trebuie să fie admis. J. A. Viperano, în *De Poetica libri tres* (Antwerpen, 1579), definește și el liricul prin caracterele pe care le avea genul „*narrativum*" în sistema platoniciană. Alături de Ditiramb și de Epopee, Lirica alcătuiește un termen de bază al clasificării tripartite. Dacă aceasta se baza pe autoritatea lui Aristotel (fără o deplină justificare, firește în textele filozofului) la cei mai mulți din tractatiștii secolului al XVI-lea, în aceeași epocă alți autori adoptă o poziție manifest antiaristotelică, ceea ce înrîurește ideile lor asupra poeziei și a liricului în special.

Giordano Bruno, cel mai de seamă gînditor antiaristotelic al secolului este, în același timp, un negator al clasificărilor efectuate în sînul poeziei, deci și al oricărei teorii a genurilor, ba chiar și al oricăror reguli existente în sfera poeticului. Aceasta explică inexistența vreunei amintiri

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a liricului în opera sa. Dacă îl amintim cu toate acestea este pentru că Giordano Bruno prin chiar negațiile sale deschide o cale pe care o vom vedea închizîndu-se, e adevărat pentru multă vreme, dar reapărînd în secolul al XVIII-lea, în deruta sistemelor și regulilor clasiciste. Poezia, afirmă Bruno, nu se poate naște dintr-o reglementare teoretică, genul poetic fiind perfect individual și insubordonabil normelor. Iată un text semnificativ: „Conchiudi bene che la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, ma le regole derivano da le poesíe et pero tanti son geni et specie de vere regole quanti son geni et specie de veri poeti". Acest text (pe care Croce îl va folosi în argumentația sa împotriva genurilor) apare în *Eroici furori* (Londra, 1585), continuîndu-se cu o frază care reprezintă o viziune de-a dreptul profetică, privitoare la soarta genurilor. Giordano Bruno declară că individualizarea genurilor reprezintă moartea lor: „...individualizzamento dei generi che voleva la loro morte".

Antiaristotelicii nu manifestă așadar un interes deosebit pentru lirică. Astfel, *Patrizio* (*Deca Istori*) notează, în legătură cu liricul, doar faptul — îndeajuns de bizar — că Părinții Bisericii (este citat Prudentius) erau „lirici". Evident, autorul se referă la anumite aspecte ale retoricii eclesiastice.

Fără să fie un teoretician în afara influenței lui Aristotel, Torquato Tasso (în *Poema Heroica*) face reflecții interesante asupra liricului și, îndeosebi, asupra stilului liric. Acesta se caracterizează, după poetul *Ierusalimului eliberat*, prin ornamentică. Mult mai „ușuratic" decît poemul eroic, cel liric este mult mai „înflorit". După Tasso, Pindar ar fi numit ornamentele poeziei sale „flori ale imnurilor (*hymnorum flores*). Aceeași ornamentație, aceleași înfloriturî stilistice din „lirica amoroasă" se pot recunoaște și în cea „sacră". Dar tocmai ornamentele caracteristice liricului îl fac inferior, îi conferă o „mediocritate". Torquato Tasso compară astfel poema epică și *liricul*: „Malo stile del Lirico non e pieno di tanta grandezza, quanta si vede nel heroico, ma abbonda di vaghezza, e di leggiadria, et è molto piu fiorito; perche i fiori, e gli ornamenti esquisite sono propri della mediocrità...". Interesantă desconsiderare a liricului pentru motive de ordin stilistic. Liricul apare poetului în comparație cu eroicul sau epicul în mod evident inferior, un gen minor.

Ajungînd la sfîrșitul secolului al XVI-lea observăm în artele poetice care apar repetarea aproape stereotipă, în ce privește liricul, a unor teze susținute de predecesori. Lirica și-a consolidat poziția; ea prezidează un gen poetic. Alături de epopee și dramă, ea este o categorie fundamentală a poeticii. Dar conceptul de liric este încă insuficient conturat. Atît denotația cît și conotația acestui concept sînt încă prea puțin precizate. Cînd autorii tratatelor încearcă să-l definească, de obicei ei își întorc privirea spre subiectele concrete pe care le denotează conceptul de definit. Ei încearcă enumerarea unor specii, a unor forme poetice, *liricul* devenind termen într-o clasificare, fiind echivalat cu un gen. A defini prin exemple nu înseamnă a defini, înseamnă a încerca imposibilul, a încerca să epuizezi infinitul. De asemenea, trebuie să remarcăm că, în ciuda numeroaselor clasificări în care Liricul ocupă tot mai mult un loc important în poeticile secolului al XVI-lea, acestea nu izbutiseră să ajungă la un acord asupra admiterii sale, ca și asupra vreunui sistem de clasificare. De aceea, la sfîrșitul secolului, autorii preferă delimitărilor de grup caracterizările liri-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cului în sine. Astfel Giovanus Pontanus, cel care a fost numit „adevăratul părinte al Poeticii", autorul lucrării, *Poeticarum Institutiones* (Ingolstadt, 1594), operă care va fi folosită secole de-a rîndul prin şcoli, îi atribuie liricii un loc important în sistematica genurilor literare. Horaţiu este pentru el modelul oxemplar al poetului liric. Dar ce anume caracterizează liricul, ce îi aparţine liricului? În textul latin al autorului: „...suavitas quae cum ex verborum floribus, sententiarum copia, collocatione pedum, rerum ipsarum ornamentis permagna existat". Ca şi Tasso, Giovani Pontano defineşte liricul prin ornamentică, dar şi prin mulţimea „sentinţelor".

Autorii spanioli, englezi şi în parte francezii din secolul al XVI-lea pornesc în mare măsură de la concluziile tratatelor latine şi italiene. Să nu uităm că unii dintre autorii amintiţi erau din spaţiul germanic. Spaniolii, îndeosebi, îi urmează pe italieni. Cervantes (în *Don Quijote*, partea I, cap. 47) vorbind despre cărţile cu povestiri cavalereşti care i-au sucit capul bietului hidolgo arată că: „structura fărămiţată a acestor cărţi îngăduie ca autorul să se poate arăta şi epic, şi liric, şi tragic, şi comic...". Aceasta încă nu ne spune mare lucru despre natura liricului. Tot astfel clasificările pe care autorii spanioli le repetă după colegii lor italieni. Celebrul Francisco Cascales (autor al unor *Tablas poeticas*, 1616) ne atrage atenţia (pentru a cîta oară într-un interval de un secol), asupra faptului că Aristotel n-a pomenit nicăieri şi niciodată despre poezia lirică. De aici reticenţele sale, întrebarea dacă lirica este sau nu este imitaţie cu cuvintele („arte de imitar con palabras"). Primul se pare, în Spania, Cascales distinge epica, *lirica* şi *scenica*. Sonetul aparţine, după el liricii. Afirmaţie foarte importantă căci ea va contribui la stabilirea unui specific al liricului modern.

Biblioteca [illegible]

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROXANA SORESCU

DESPRE „ESTETIZAREA" CATEGORIILOR

Termenul de „categorie", utilizat mai frecvent de estetica germană și franceză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ca și de esteticienii sovietici contemporani, are încă un regim neprecizat în ce privește sfera de conținut și aria de întrebuințare. Noțiunea nu e folosită în estetică în nici unul din sensurile ei filosofice: nici în cel aristotelic („diferitele clase de predicate care se pot afirma despre un subiect oarecare"), nici în sensul ei kantian (de „concept fundamental al rațiunii pure, formă aprioricâ a conștiinței umane, reprezentînd toate funcțiunile esențiale ale gîndirii discursive"), ci în sensul, mai larg și mai ambiguu, de concept de maximă generalitate la care ne raportăm gîndirile și judecățile. Statutul inițial neprecizat al noțiunii de categorie a lăsat loc suficient arbitrariului lingvistic, astfel încît sfera ei de cuprindere conține astăzi concepte aflate pe trepte de generalizare deosebite: frumosul este socotit categoria estetică fundamentală, dar, alături de el — și sublimul, tragicul, comicul, grațiosul etc. Această listă de „categorii" concretizate printr-o reacție psihică specială a receptorului de artă are la rîndu-i o întindere variabilă, unii esteticieni includzînd, de exemplu, umoristicul, idilicul, solemnul etc. printre categorii, alții restrîngînd numărul lor la formele kantiene de corupere a frumosului prin amalgamare cu noțiuni extraestetice, morale sau istorice: sublimul, tragicul, comicul, urîtul. Oscilările aflate în capacitatea de cuprindere a listei de categorii sînt posibile datorită chiar impreciziei conținute în definiția conceptului, posibilității de a utiliza în același mod o noțiune ce presupune în primul rînd un act de valorizare — frumosul — cu noțiuni pentru care contează în primul rînd reacția psiho-morală a receptorului de artă și care împing valorizarea pe plan secund, prin chiar deturnarea contemplației estetice din detașarea ei inițială spre implicarea non-estetică a spectatorului.

Pe de altă parte însă, nu ne putem dispensa în analiza singurului mod de a exista al operei de artă — în receptare — de acele noțiuni care exprimă legătura dintre datul obiectiv care este opera și reacția subiectivă stîrnită de ea. Obiecția principală, în acest stadiu, privește includerea unor reacții subiective, fie chiar de subiectivitate generalizată, aflate pe trepte de conceptualizare diferite în sfera aceleiași noțiuni, lărgind astfel zona ei de acțiune pînă la a o face inutilizabilă, prin înmagazinări prea numeroase.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 19–23, București, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Imprecizia cu care a fost folosit cuvîntul „categorie" în raport cu noțiunea estetică fundamentală de „valoare" l-a stigmatizat de la început, împingîndu-l în domeniul arbitrariului, aproape necorectat prin generalizare. Cînd Victor Basch, în *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, extindea „categoria" din vocabularul filosofic kantian la cel estetic, o făcea desemnînd-o drept „impresie subiectivă, datorată unor cauze obiective". Era, poate, cea mai adecvată circumscriere a termenului, întrucît îl situa corect în sfera receptării subiectivității, „cauzele obiective" însemnînd, în sensul lui Kant, doar că sînt situate în afara subiectului. Charles Lalo, care folosește cel dintîi ideea de categorie cu sens propriu-zis artistic, impune însă o viziune structural extraestetică, aceea de organizare a unor forme aflate în acțiune sau în opoziție, fără a preciza chestiunea esențială: dacă existența categoriilor și posibilitatea manevrării lor în analiză presupune implicit o atribuire de valoare sau dacă însăși dezvăluirea lor prin operă înseamnă existența unei valori obiective. Clasificarea pe care o produce el în funcție de echilibrul armoniei estetice respinge, în fond, valorizarea ca factor constitutiv al sistemului categorial: frumosul înseamnă armonie realizată, tragicul și dramaticul — armonie căutată; comicul și burlescul — armonie pierdută. Cum vedem, ne aflăm prin Basch și Lalo în strictă dependență conceptuală kantiană, categoriile neexistînd decît ca forme impure de manifestare a frumosului.

Mai aproape de epoca noastră, Étienne Souriau, într-un curs universitar din 1956, intitulat *Les catégories esthétiques*, socotește limpede că ele reprezintă valori, a căror „atmosferă" poate fi descompusă în noțiuni subordonate. Pe de altă parte însă, Mikel Dufrenne, în *Phénoménologie de l'experience esthétique*, mult mai aproape de tradiția lui Croce (care, așa cum se știe, elimina din estetică tragicul, comicul, sublimul, pateticul etc. ca pe niște procese psihice ținînd de reacții de simpatie sau antipatie, fără valoare estetică) nu recomandă decît termenul de „categorii afective", întrucît ele desemnează concomitent „o anumită atitudine a subiectului și o anumită structură a obiectului, și numai în ultimă analiză această structură și această atitudine sînt complementare".

Problema a fost reluată relativ recent de Anne Souriau (*La notion de catégorie esthétique*, în „Revue d'Esthétique", nr. 3—4/1966), care propune următoarea definiție a categoriei: „Impresie afectivă, ethos specializat, pe care o operă de artă ne face să le simțim imediat, prin felul în care acționează în ea un sistem de forțe structurate, care permit emiterea de judecăți de valoare estetice, cu posibilități comune pentru toate artele". Spre deosebire de descendenții kantieni, care implicau în recunoașterea categoriilor o judecată de valoare preexistentă, Anne Souriau, ca și Etienne Souriau, le justifică prezența prin posibilitatea de a elabora judecăți de valoare de o anume obiectivitate pe temeiul lor, afirmație cel puțin discutabilă. Pentru că a face dependentă judecata de valoare a) de recunoașterea unei categorii înseamnă a-i limita și a-i subiectiviza excesiv criteriile și b) de demonstrarea existenței obiective în operă a acestor concepte înseamnă a ignora specificul esteticului, de structurare armonioasă a unor realități extraestetice.

În estetica românească cea mai minuțioasă analiză a noțiunii de categorie a întreprins-o Tudor Vianu, în *Estetica* sa. Pe urmele lui Kant

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și ale neo-kantienilor, Vianu pornește de la sinonimia dintre „categorie" și „corupere a frumosului"; „Categoriile estetice sau modificări ale frumosului, niște nume colective prin care sînt înțelese anumite impresii tipice pe care le putem primi de la artă, precum frumosul și urîtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul" [1]. În analiza trăsăturilor distincte ale noțiunii și a modului ei de funcționare, Vianu se îndepărtează însă, fără teama de a se contrazice, de punctul de pornire, urmîndu-l de astă dată pe Hamann, și reducînd definiția categoriei de la relația obiect-subiect la ființarea exclusivă în obiect: „Spun: așa-numitele categorii estetice pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, *dar nu de forma prelucrării lor* estetice (*s.n.R.S.*).

Nici frumosul sau urîtul, în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfîrșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă conținuturi, ele sînt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei" [2].

Consecința restrîngerii noțiunii la „conținutul" operei este variabilitatea ei în timp, degradarea ei istorică (de ex., dispariția tragicului din arta contemporană) și excluderea ei din sfera estetică propriu-zisă, ca „noțiune metafizică sau morală". În mod paradoxal însă, Vianu nu deduce de aici necesitatea eliminării, înlocuirii sau restrîngerii folosirii „categoriilor" din estetica generală, ci intensificarea interesului pentru modul lor specific de funcționare, pe baza argumentului, nedezvoltat, că aceste noțiuni eteronomice reflectă caracterul eteronom al obiectului artistic. Așadar, Vianu exclude de la început interferența sferelor categoriei și valorii, dar simte nevoia păstrării unor noțiuni care să reflecte în conștiința subiectului natura obiectului. În acest punct se și află caracterul contradictoriu al esteticii sale: actul de valorizare fiind spontan implicat în orice act de receptare estetică, inclusiv în cel de receptare prin noțiuni tipizate, a elimina discutarea valorii estetice în raport cu categoriile înseamnă implicit a le elimina din zona esteticului.

Fără preocuparea de precizare a terminologiei (cu excepția articolelor consacrate de Liviu Rusu *Dicționarului de estetică generală*), noțiunea de „categorie" este folosită frecvent astăzi de estetica românească, fie pentru a fi identificată cu o înșiruire de termeni mai mult sau mai puțin legați de „valoare" (conform *Dicționarului de estetică generală* lista este cea restrîns tradițională: frumos, urît, sublim, tragic, comic, grațios), fie subliniindu-se raportarea ei la o anumită concepție istorică de viață și organizarea structurii interne a sferei în perechi antinomice (cf. Ion Ianoși, *Sistemul categoriilor estetice*, în vol. *Dialectica și estetica*, Edit. științifică, 1971).

Deci, două apar pînă acum a fi justificările fundamentale, dar contradictorii, ale utilizării noțiunii de „categorie" în estetică: a) posibilitatea de a elabora, prin recunoașterea ei într-o operă, o judecată de valoare asupra operei și b) ridicarea, pe temeiul ei, a unui sistem explicativ care să ușureze comunicarea dintre operă și receptor, fără a atribui

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, 1968, p. 364—365.
[2] *Ibid.*, p. 368.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

implicit prin aceasta valoare artistică operei. În cazul în care admitem legătura esențială și necesară între categorie și valoare reducem implicit numărul noțiunilor eficiente la una singură : frumosul, întorcîndu-ne astfel la concepția lui Kant, singura justificare a conservării celorlalte noțiuni rămînînd a le socoti pe fiecare trepte de metamorfozare a frumosului.

În cel de-al doilea caz, categoriile devin instrumente explicative operînd în sfera receptării și-și pierd, prin aceasta, poziția centrală în estetică. Atîta vreme cît esteticul nu este o valoare omogenă, categoriile ar reflecta, în domeniul receptării, reacțiile de diferite tipuri provocate de opera de artă. Acesta este, dealtfel, și sensul comun cu care se operează atunci cînd se vorbește de categorii. Cîmpul lor limitat de acțiune le deplasează însă din centrul de interes al cercetării. Compromisul propus de Anne Souriau, deloc nou în istoria esteticii, căci și Volkelt și Max Dessoir socoteau categoriile noțiunii de graniță între estetică și viață, funcționînd în ambele sfere, nu este decît teoretic posibil ; practic, emiterea judecății de valoare pe baza unei impresii afective se reduce la subiectivizarea maximă a frumosului și nu rezolvă dilema introducerii printre categorii a manifestărilor lui alterate.

Tipice în istoria devenirii categoriilor sînt definirea și metamorfozele receptării tragicului. Catharsisul aristotelic, pe baza căruia s-a recunoscut de la început reacția tragică era, dacă nu o noțiune strict medicală, cel puțin una predominant psihică. Purificarea de milă și teamă se folosea de artă ca de mijlocul educativ cel mai rapid și mai eficace, teatrul însemnînd, atunci ca și mult timp după aceea, implicarea spectatorului nedistanțat într-o acțiune ce reprezenta o metaforă esențializată a existenței. „Categoria" estetică de tragic se centrează în jurul unei reacții psihice, provocate cu eficacitate de o specie artistică obligată, pentru a-și atinge scopurile, să îndeplinească anumite condiții. Regulile construirii tragediei s-au păstrat și atunci cînd evoluția mentalității sociale a făcut catharsisul imposibil. Printr-un transfer de sens, a început să se identifice reacția reală produsă de tragedia greacă cu o calitate decurgînd din structura acestei tragedii, din modul ei de construcție și din ideile implicate. Acest tip de gîndire metaforică aplicată la teoria artei a perpetuat considerarea tragicului drept categorie estetică și atunci cînd reacția stîrnită de un același tip de construcție a încetat să fie catharctică. În această situație noțiunea de categorie estetică a tragicului și-a pierdut orice determinare : dintr-un efect, cum fusese la început, a devenit o caracteristică nereceptată (întrucît nu declanșează o reacție adecvată) a unui obiect estetic, fără deci a decurge din calitățile intrinseci ale acelui obiect.

Arta modernă a complicat și mai mult relația dintre obiect și subiectul receptor. Individul contemporan, supus mai ales unor determinări tragice de natură ontologică, este înclinat să se autoproiecteze în opere care nu îndeplinesc nici una dintre condițiile tragediei. Perceperea grotescului, a sublimului, sau chiar a comicului drept tragic este o reacție contemporană frecventă, dar nu explicabilă estetic, ci filosofic sau moral. Asistăm la un proces de dezestetizare a tragicului, pe de o parte, și de ontologizare a lui, pe de altă parte. Nu e vorba aici, cum credea odată Ralea, de un transfer al percepției artistice în viață, ci de evo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

luția, pe căi paralele, a unui concept desemnat cu același cuvînt în domenii diferite. Omul modern, spectator al tragediei cel mai adesea detașat, distanțat, neimplicat este incapabil să trăiască purificarea catharctică, percepînd tragicul ca pe o tensiune imposibil de rezolvat între sine și operă. Tensiune care, pentru a se manifesta, nu mai are nevoie, la unul din poli, de îndeplinirea unor cerințe speciale de natură artistică; orice factor poate fi perceput ca tragic, întrucît nu avem de-a face decît cu o proiecție subiectivă, în receptare, a situației individului în lume și în istorie. Altfel spus, estetica modernă continuă să opereze cu „categoria" de tragic numai în virtutea generalizării abuzive a unei categorii parțial eficiente într-un timp revolut.

Considerarea, în terminologia lui G. Lukács, a oricărui efect artistic autentic drept catharctic, transformarea catharsisului în „categorie generală a esteticii" conduce, la o analiză mai atentă, la o pură polemică de cuvinte, pentru că Lukács desemnează prin „catharsis" o realitate mult mai largă decît cea aristotelică. Modificarea receptivității moderne, imposibilitatea de a realiza efectul cathartic, conservarea unei tensiuni nerezolvate este exprimată, printre cei dintîi, de Goethe: „Cine progresează pe drumul unei adevărate perfecționări interioare etice va simți și va mărturisi că tragediile și romanele tragice nu clamează nicidecum spiritul, ci transpun cugetul și ceea ce numim inimă într-o stare de neliniște și le duc către o situație vagă, nedeterminată; pe aceasta o iubește tineretul și de aceea este entuziasmat de asemenea producții". Părerea lui Goethe, citată de Lukács pentru a demonstra că Aristotel nu desemna prin catharsis un „efect moral direct și neechivoc", probează, dimpotrivă, metamorfozarea istorică a noțiunii și nu interpretarea ei diferită de către comentatorii anteriori lui Goethe. Tragicul ontologic, al opțiunii imposibile, al frustrării, al situării omului într-un timp finit; cel moral, al coliziunii dintre tendințe sufletești opuse dar cu egală îndreptățire la existență, tragicul istoric, toate forme de existență obiectivă, domină omul contemporan care însă (și acest lucru merită explicații speciale, mult mai întinse) a eliminat tragicul din artă.

Exemplul tragicului demonstrează specializarea tot mai evidentă a „categoriilor" estetice în forme ale receptării, fără ambiții de valorizare. Transferarea unor reacții psihice dintr-un domeniu limitat, cel al relațiilor în care se așază opera ca produs finit în sfera analizei ei fenomenologice și a creației ni se pare inadecvată. Ele acționează în sfera creației doar în modul non-conștient în care lucrează toate determinările sociale, psihice, estetice care presează asupra creatorului.

Incapabile nu numai să confere valoare (și orice atribuire de valoare pe baza lor ar dovedi eludarea specificului estetic, ce ține în primul rînd de raporturile interne ale operei și nu de reacția istorică a publicului), dar avînd chiar și o existență obiectivă discutabilă de vreme ce pot provoca reacții contrarii celor intenționate, noțiunile de tragic, comic, sublim, grotesc etc. nu pot fi socotite conceptele operative esențiale ale esteticii. Rămîne, încă o dată, drept singură categorie frumosul, cu transformările lui istorice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. TERTULIAN

THEODOR W. ADORNO — FILOZOFUL ŞI ESTETICIANUL *)

Odată cu publicarea ultimelor sale mari opere de sinteză : *Dialectica negativă* (apărută în 1966) şi *Teoria estetică* (scrisă în ultimii ani ai vieţii şi apărută postum, în 1970), figura lui Theodor Wiesengrund Adorno a căpătat dimensiuni considerabil sporite. Ceea ce numeroasele sale eseuri oferiseră pînă acum într-o formă inevitabil fragmentară şi rapsodică, dobîndea o nouă semnificaţie, graţie efortului sistematic şi rigorilor discursului teoretic. Oricare ar fi judecata finală asupra ideilor filozofului, nu se poate tăgădui că gîndirea sa este impregnată de contradicţiile cele mai acute, ca să nu spunem, imitîndu-l pe autor, de *aporiile* timpului nostru. Puţini gînditori s-au angajat cu atîta fervoare şi cu atîta voinţă de radicalitate (în care intră însă, cum vom vedea, şi o bună doză de malignă voluptate) să transpună în planul teoriei lanţul inextricabil al antinomiilor din societatea contemporană.

Exerciţiul dialectic provocator şi fascinant al raţionamentelor lui Adorno urmăreşte mereu să smulgă marile teoreme ale filozofiei clasice din starea lor de auto-suficienţă, să clatine pretenţia autonomiei lor pur filozofice şi să le supună unei verificări drastice, prin confruntarea cu imanenţa procesului social. Fără îndoială, patosul critic al discursului său este nutrit în permanenţă de o reprezentare bine determinată asupra mecanismelor şi structurilor societăţii contemporane. Este, dealtfel, o reprezentare similară celei pe care o au, mai ales asupra societăţii capitalismului tardiv, cu respectivele diferenţe, şi ceilalţi iluştri reprezentanţi ai „şcolii de la Frankfurt", Max Horkheimer şi Herbert Marcuse.

Faimoasa propoziţiune a lui Hegel din prefaţa la *Fenomenologia spiritului* : „Das Wahre ist das Ganze" (Întregul este adevărul), formează, de pildă, obiectul unui asemenea tipic exerciţiu recriminatoriu. Experienţa unei societăţi în care socializarea raporturilor umane a atins un grad fără precedent, dorinţele cele mai intime sînt obiectul unui proces invadator de „mercificare" şi manipulare, şi spontaneitatea individului aproape jugulată, i se pare lui Adorno un argument suficient pentru a pune la îndoială adevărul preeminenţei necesare a întregului asupra părţilor. Supus unei analize spectrale, „întregul" unei asemenea realităţi se dovedeşte *neadevărat* : individul se simte în fond oprimat, mecanismele suprapersonale în care este angrenat cu necesitate au un caracter represiv, impulsurile şi înclinaţiile sale cu adevărat umane sînt de fapt sacrificate. Confruntate cu realitatea brutală a unei societăţi dominate

*) Fragment dintr-un studiu dedicat operei lui Adorno şi şcolii de la Frankfurt.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 25—36, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

necruțător de legea „valorii de schimb", multe din principiile directoare ale marii filozofii clasice, inclusiv cele ale lui Hegel, și-ar dovedi fragilitatea și precaritatea. Tehnica raționamentului filozofic al lui Adorno este tocmai o asemenea retroversiune brutală. Zona privilegiată de inserție a meditației sale filozofice este cea a tensiunii insolubile între singularitatea individului (das Einzelne) și mecanismele represive ale unei societăți oprimante. Nu va mai fi așadar o surpriză să-l vedem stabilind o sinonimie între predominanța categoriei filozofice a totalității în sistemul hegelian și caracterul apologetic sub raport social al aceluiași sistem.

„Întregul este non-adevărul" (das Ganze ist das Unwahre), va suna răspunsul său ostentativ la celebra teză hegeliană. Teoremele sistemului hegelian sînt tratate mereu ca niște criptograme, în interstițiile cărora gînditorul se complace să descifreze implicațiile lor sociale. În spiritul de mai sus este demistificată și nu mai puțin celebra teză hegeliană din *Filozofia dreptului*: „tot ceea ce este real este și rațional" sau teza filozofică fundamentală a aceluiași sistem idealist: identitatea între subiect și obiect.

Adorno descoperă în teza „tot ceea ce este real este și rațional" tendința de a concilia în mod arbitrar contradicțiile unei realități a cărei desfășurare istorică nu ar legitima cu nimic o asemenea împăcare forțată: realitatea ne-ar fi oferit pînă acum, mult mai curînd, spectacolul unei *irratio* (Unvernunft), decît cel al unei pretinse raționalități intrinseci. Cu procesul împotriva tezei despre pretinsa identitate a subiectului și obiectului (punctul culminant al sistemului hegelian), atingem un nerv central al problematicii lui Adorno: a o accepta, ne încredințează autorul celor *Trei studii despre Hegel*, înseamnă a admite că resorbția obiectului în subiectivitate s-a încheiat în mod triumfător, că dominația omului asupra naturii a luat sfîrșit cu un rezultat în mod superlativ pozitiv, că sciziunea dureroasă între logica obiectivă a lucrurilor și aspirațiile subiectivității a fost suprimată. Nimic în realitatea istorică nu justifică însă optimismul impenitent implicat de o asemenea teză: pornirile individului sînt departe de a-și fi găsit împăcarea cu raporturile sociale obiective, tensiunea între cei doi poli e mai acută ca oricînd. Teza identității între subiect și obiect duce deopotrivă, în mod inevitabil, la concluzii apologetice: ea implică un elogiu al *existentului*, neutralizînd funcția critică și subversivă a gîndirii.

Adorno nu șovăie să stabilească o omologie între teoria kantiană a „subiectului transcendental", căruia îi revenea funcția de a „constitui" lumea grație determinărilor sale apriorice, și structura unei societăți clădite pe raționalizarea abstractă a raporturilor dintre indivizi, prin dominația hegemonică a relațiilor de schimb. Desconsiderarea kantiană a subiectului empiric și premierea subiectului transcendental nu ar fi decît reflectarea transfigurată a unei asemenea situații sociale. Afirmînd puterea coercitivă a regulilor și principiilor invariante asupra materiei empirice, Kant ar legitima inevitabil, în planul speculației filozofice, „reificarea" din viața socială, preeminența determinărilor abstracte asupra multitudinii diferențierilor individuale. (v. de pildă textul „Zu Subjekt und Objekt", publicat în cadrul secțiunii finale: „Dialektische Epilegomena" a volumului lui Adorno, *Stichworte, Kritische Modelle 2*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ed. Suhrkamp, 1969, p. 155). Să amintim că ideea a fost formulată pentru întiia oară de Lukács în cartea sa de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) şi ea a influenţat puternic întreaga gîndire a lui Adorno.

Efortul filozofic principal al lui Adorno tinde să restabilească drepturile imprescriptibile ale singularului şi particularului, sau, cum se va exprima el însuşi alteori: ale „individuaţiunii", împotriva compresiunii la care ele ar fi fost supuse, sub diferite forme, în marile teoreme ale sistemelor filozofice idealiste. Unul din cele mai cunoscute principii filozofice ale dialecticii hegeliene: teza „identităţii între identitate şi nonidentitate", formulat încă în scrierea de tinereţe „Diferenţele între sistemul filozofic al lui Schelling şi cel al lui Fichte", şi reluat în *Logica*, formează obiectul principal al examenului său critic din *Dialectica negativă*. Reproşul fundamental este că şi de astă dată Hegel ar privilegia prin formularea sa *identitatea* în defavoarea *non-identităţii*, sacrificînd autonomia (relativă!) a particularului şi singularului în favoarea puterii devoratoare a generalului (a conceptului). Critica împotriva logicismului sistemului hegelian nu este desigur un lucru nou: declanşată în fond încă de Marx, ea şi-a aflat în Croce sau Lukács doi dintre cei mai autorizaţi reprezentanţi. Scopul mărturisit al „dialecticii negative" este să răstoarne „răsturnarea copernicană" a lui Kant, să zdruncine pretenţiile hegemonice ale principiului identităţii, să reamintească extrem de energica dependenţă structurală a identităţii (a conceptului) de nonidentitate (de materia lui eterogenă, de ceea ce ar fi „lipsit de concept", *das Begrifflose*).

Ambivalenţa atitudinii faţă de Hegel ne deschide calea spre înţelegerea poziţiei lui Adorno. Lectura lui Hegel se face în perspectiva unei experienţe determinate: devenirea societăţii contemporane. Meritul de a fi subminat autarhia subiectivităţii din filozofia kantiană îi este recunoscut autorului *Fenomenologiei spiritului*: cufundarea în imanenţa obiectului, saturarea subiectivităţii prin contactul cu determinările lui, sînt principii ale relaţiei subiect-obiect în filozofia hegeliană, pe care Adorno le va celebra cu gratitudine. „Preeminenţa obiectului" (Vorrang des Objekts) va fi o piatră unghiulară a raţionamentelor sale. Ceea ce autorul *Dialecticii negative* nu-i poate ierta însă lui Hegel este mişcarea inversă, de resorbţie a obiectului în subiect, de afirmare a suveranităţii spiritului asupra materiei rebele: ea ar fi echivalentă cu o adevărată „castrare" a mişcării dintîi şi a rezultatelor ei. O secţiune principală a *Dialecticii negative*, cea intitulată „Weltgeist und Naturgeschichte. Exkurs zu Hegel" (p. 293—351), urmăreşte în cele mai fine articulaţii ale sistemului hegelian efectele negative ale conversiunii amintite. Hegel ar fi pus foarte bine în lumină unitatea de nedesfăcut între individual şi general: individul nu poate fi definit decît printr-un ansamblu de determinări, deci prin apelul necesar la generalitate. Cultul hegelian al „spiritului lumii" (Weltgeist) ar trăda însă elocvent înclinaţia lui Hegel de a privilegia în filozofia istoriei universalul în defavoarea particularului: ceea ce este refractar universalului triumfător, ceea ce rămîne ireductibil, în singularitatea lui autonomă, la puterea învingătoare a generalului, nu şi-ar găsi locul în grafia speculaţiei hegeliene. Mai mult: Hegel ar arăta o mefienţă congenitală faţă de o asemenea experienţă individuală, refrac-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tară dominației forțelor generale; ideea non-împăcării celor doi poli, deși uneori admisă, este în cele din urmă neutralizată prin postularea „supremației generalului".

Adorno se oprește insistent asupra cazurilor cînd indivizii sînt obligați, sub presiunea împrejurărilor, să abandoneze propriile lor impulsuri și aspirații, cedînd „necesității obiective". Puterea coercitivă a „generalului", în istoria de pînă acum, i se pare o realitate incontestabilă, și filozofia hegeliană a încifrat-o în teoremele ei (oamenii i s-au supus sub imperiul constrîngător al propriului instinct de autoconservare): inacceptabil la Hegel este însă faptul de a fi transfigurat *pozitiv* subordonarea individualului față de general, prin hipostazierea celui din urmă în *Idee*, escamotînd astfel ceea ce Adorno numește ostentativ „negativitatea generalului" (*Negative Dialektik*, p. 310).

Limbajul speculativ al lui Adorno ne poate duce gîndul la cel al școlii hegeliene, pe care Marx a stigmatizat-o cu formula „criticii critice". Spre a-i descifra inteligibilitatea, trebuie să ne raportăm mereu la realitățile social-istorice pe care le vizează. El vorbește astfel în numele „non-identității subjugate și vătămate" și denunță nu o dată „represiva identitate". Înțelesul real al unei asemenea diagrame speculative este condiția individului într-o societate uniformizantă.

Ne întîlnim aci cu un motiv central, devenit celebru, al „școlii de la Frankfurt": faimoasa „dialectică a iluminismului" (*Dialektik der Aufklärung* este titlul operei comune a lui Max Horkheimer și Th. W. Adorno, apărută pentru întîia oară la Amsterdam în 1947). Triumful rațiunii — cea exaltată de iluminiști și apoi de Hegel — în istorie, arată de fapt, dacă ne raportăm la societatea burgheză dezvoltată, ca un triumf al „rațiunii instrumentale". Ubicuitatea puterii monopolurilor și a mecanismelor totalitare de control este termenul ei *ad quem*: raționalitatea se dezvăluie în fapt ca o profundă iraționalitate. Este aci o idee comună tuturor gînditorilor din școala de la Frankfurt: o vom regăsi și în remarcabila analiză dedicată de Herbert Marcuse operei lui Max Weber („Industralisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers", în vol. *Kultur und Gesellschaft*, 2), ca și în cartea *Omul unidimensional* (să amintim, în treacăt, că și Martin Heidegger va denunța nu o dată, cu satisfacție, iraționalitatea „rațiunii" triumfătoare în societatea modernă, cu scopul însă de a pune sub acuzare însăși gîndirea logică și *der Satz vom Grund*, principiul rațiunii suficiente). Ce a rămas din glorificarea irezistibilului mers ascendent al istoriei în filozofia hegeliană, din desfășurarea victorioasă a „spiritului lumii"? Energia teoretică a lui Horkheimer și Adorno se investește în primul rînd către demistificarea unei asemenea *false pozitivități*. Hegemonia valorii de schimb în viața socială nu înseamnă într-adevăr suprimarea indivizilor (diferențierea este chiar o condiție a economiei de schimb), ci transformarea lor într-un soi de „false particularități": autonomia libertății lor este de fapt o caricatură și un nemilos proces de integrare, într-un opresiv circuit suprapersonal, este reala lor condiție. Armonia între individual și universal, revendicată cu emfază de filozofia hegeliană, arată cum nu se poate mai trist: deriziunea și sarcasmul gînditorilor din școala de la Frankfurt nu cunosc limite în critica ei. Adorno poate observa, pe bună dreptate, cu multă ascuțime: „Cine nu suportă parti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cularul, se trădează astfel pe sine însuşi ca o forţă dominatoare particulară" (*op. cit.*, p. 309—51).

Negativitatea tabloului social evocat de Horkheimer şi Adorno li se pare un motiv suficient spre a opune teleologiei pozitive din filozofia hegeliană a istoriei un soi de teleologie negativă. Adorno, autorul faimosului aforism : „După Ausschwitz nu se mai poate scrie poezie", invocă stăruitor catastrofele prin care a trecut umanitatea de-a lungul ultimului secol pentru a opune pozitivităţii Absolutului hegelian imensitatea suferinţei acumulate. Formulările au mereu un caracter provocator şi respiră un pesimism agresiv : „Nici o istorie universală nu duce de la sălbătăcie la umanitate, mult mai curînd există însă una care duce de la praştie la megabombă" (*ibid.*, p. 312). Nu va mai părea aşadar o surpriză afirmaţia că Arthur Schopenhauer este, mai curînd decît alţi gînditori, adevăratul precursor al şcolii de la Frankfurt (filiaţia a fost sugerată pentru prima oară, după ştiinţa noastră, de către Georg Lukács). La peste un secol distanţă, Horkheimer şi Adorno reiterează critica schopenhauriană împotriva complicităţii dintre cultul Absolutului şi apologia Statului în filozofia hegeliană şi se întîlnesc în oroarea de pozitivitate şi de caracter afirmativ al existenţei cu ilustrul lor predecesor. Amîndoi vor întreprinde chiar tentativa paradoxală de a-l „reabilita" pe Hegel prin Schopenhauer, curăţindu-l de scoriile pozitivităţii. Nu s-a străduit oare Adorno să ne încredinţeze în finalul celui de-al doilea dintre cele trei studii despre Hegel că şi autorul *Filozofiei dreptului* a vorbit la un moment dat despre istorie ca despre un „abator" (eine Schlachtbank) şi că ideea perisabilităţii inevitabile a tot ceea ce există ar fi în fond un motiv de apropiere între Hegel şi Schopenhauer, împotriva interpretărilor consacrate de istoria oficială a filozofiei? (*Drei Studien zu Hegel*, Suhrkamp, 1963, p. 98). Nu a afirmat oare Horkheimer că teza hegeliană a contradicţiei, negativităţii şi durerii ca resorturi ale Absolutului îl apropie pe Hegel de Schopenhauer, cu corectivul decisiv că Schopenhauer ar fi mers mult mai departe decît Hegel în „dizolvarea falsei consolări", refuzînd sanctificarea existentului? („Die Aktualität Schopenhauers", în Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, S. Fischer, 1967, p. 260—261).

★

Scurgerea timpului de la moartea lui Theodor W. Adorno (1969) îngăduind o privire de asamblu asupra unei opere încheiate (de fapt : brusc retezate), justifică tot mai mult convingerea că ne aflăm în faţa uneia dintre cele mai originale şi mai simptomatice personalităţi culturale ale timpului nostru. Vocaţiile lui au fost multiple (Thomas Mann a fost printre cei dintîi care au remarcat-o cu admiraţie) : ele vor converge în acţiunea sa sintetică de critic al societăţii burgheze tardive şi al formelor ei de viaţă spirituală. Cultura estetică, înzestrată adeseori cu un înalt grad de tehnicitate (ne referim în primul rînd la studiile muzicale) se aliază la Adorno cu o foarte ascuţită perspectivă sociologică şi cu o teorie filozofică radicală. Estetul cel mai intransigent, pînă la a lăsa uneori impresia unui spirit năzuros şi dificil cu ostentaţie, fuzionează în mod aparent paradoxal cu sociologul de formaţie marxistă şi cu filozoful, în care filonul dominant hegelian-marxist se încrucişează semnificativ cu motive de inspiraţie nietzscheene sau freudiene.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gradul de competență și de finețe al analizelor muzicale elaborate de Adorno este astăzi notoriu. Aptitudinea sa de a pătrunde în articulațiile intime ale discursului muzical, de a descifra sintaxa și morfologia operei printr-o analiză micrologică de o mare precizie, sînt prin ele însele însușiri foarte prețioase. Plăcerea intelectuală pe care o produce puterea sa de a capta în formule conceptuale adecvate structura internă a unei scrieturi muzicale, libere prin definiție de utilizarea oricărui material conceptual, este într-adevăr rară : în fața razelor Röntgen ale analistului, opera muzicală nu mai pare iremediabil refractară comprehensiunii discursive și logica ei sui generis se dezvăluie transparentă minții noastre. Adevărata putere de persuasiune a studiilor sale, care le conferă reala lor originalitate, apare însă acolo unde el transgresează imanența pur muzicală a discursului artistic spre a de-cripta sensul social-istoric al formei interne a operelor și al particularităților ei. Metoda nu este una pur „sociologică" (deși Adorno este unul dintre pionierii unei noi și fecunde direcții de cercetare : sociologia muzicii, autor și al unei foarte interesante *Einleitung in die Musiksoziologie*), ci un aliaj de multiple perspective : social-istorică, filozofică și strict estetică. Punctul de plecare veritabil ni se pare a fi în *Teoria romanului* a lui Lukács, scriere amintită adeseori de Adorno cu mari elogii. Organizarea lăuntrică a operelor de artă incifrează o specifică relație subiect-obiect, sedimentare la rîndul ei a conflictelor și tensiunilor social-istorice într-un moment determinat. Spre a defini metoda lui Adorno nu este inutil să amintim impresia transcrisă de Thomas Mann în paginile dedicate jurnalului de creație al romanului său *Doktor Faustus*. Romancierul german, care se lupta din greu cu dificultățile subiectului, descoperise neliniștit că „universalitatea" pregătirii sale muzicale era departe de a-l ajuta să soluționeze problemele specifice, implicate în mod necesar de destinul eroului său, Adrian Leverkühn. Contactul cu Adorno și cu manuscrisul scrierii sale *Filozofia muzicii moderne* vor fi salvatoare. Influența în roman a legăturii cu cel care va deveni principalul său consilier și „înstructor" va fi indicată nemijlocit de romancier însuși : capitolul al XXII-lea din *Doktor Faustus*, ca și evocarea stilului lui Beethoven cel tardiv, sînt un ecou direct al analizelor lui Adorno. Nu ne vom opri asupra elogiilor aduse caracterului „extrem de avansat", de „fin" și de „adînc", al criticii „artistic-sociologice" desfășurate de Adorno la adresa situației din muzica modernă, nici la definirea lapidară a „formei (sale) spirituale" (Geistesform), înrudită cu cea a lui Walter Benjamin : „casantă, tragic-înțeleaptă și exclusivă", ci vom aminti doar portretul revelator făcut de Thomas Mann dublei însușiri fundamentale a noii sale cunoștințe : „Acest cap remarcabil a tăgăduit de-a lungul întregii sale vieți opțiunea profesională între filozofie și muzică. Era prea pătruns de ideea că de fapt urmărește același lucru în ambele domenii divergente. Direcția sa de gîndire dialectică și tendința social-filozofică (gesellschaftlich-geschichtsphilosophische Tendenz)se îngemănează cu pasiunea muzicală într-o modalitate astăzi desigur nu cu totul singulară, fundată în problematica timpului". (Thomas Mann : „Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans", în *Gesammelte Werke*, vol. 12, Aufbau-Verlag, 1956, p. 206). Cu două decenii mai tîrziu, la cîteva zile după moartea gînditorului, Herbert Marcuse va celebra deopotrivă la Adorno, în alți termeni, fuziunea izbutită între analiza sociologică-filozofică și critica

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imanentă a culturii (fie că este vorba de un cvartet de Schönberg, de un pasaj din kantiana *Critică a raţiunii pure* sau un gest cotidian), punînd însă de astădată accentul răspicat pe aptitudinea lui Adorno de a fi dezvoltat teoria lui Marx şi de a o fi aplicat la condiţiile culturii în societatea capitalismului evoluat : „Nu cunosc pe nimeni care să fi exercitat într-un asemenea mod o analiză marxistă în cîmpul culturii şi căruia ea să-i fi reuşit într-o asemenea măsură" (Herbert Marcuse : „Reflexion zu Theodor W. Adorno — Aus einem Gespräch mit Michaela Seiffe" în vol. *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Suhrkamp Verlag, 1971, p. 50).

Estetica lui Adorno, încarnînd, de fapt, gîndirea estetică a şcolii de la Frankfurt în forma ei cea mai elaborată, se află într-un raport de concrescenţă naturală cu întreaga sa gîndire filozofică şi sociologică.

Simplificînd lucrurile, s-ar putea spune că expresia tensiunii antinomice între interesele individului şi forţele sociale generale, care exercită o reglementare şi o presiune oprimantă (sau, în termenii speculativi ai *Dialecticii negative*, între non-identitatea multiplicităţii indivizilor şi identitatea constrîngătoare) este pentru Adorno criteriul fundamental al *autenticităţii* operelor de artă (cel puţin în societatea burgheză modernă). Orice încercare de atenuare, estompare sau edulcorare a contradicţiei amintite devine şi în imanenţa operei de artă „ideologie". Adorno utilizează termenul exclusiv în sensul de „falsă conştiinţă", asimilînd astfel în mod unilateral faimoasa definiţie a lui Marx. Operele şcolii de la Frankfurt sînt străbătute de la un capăt la celălalt de sinonimia ideologie = falsă conştiinţă = neadevăr, fără a admite posibilitatea utilizării în sens pozitiv a termenului (cum o vor face Gramsci şi Lukács în *Ontologia existenţei sociale*) : „ideologiei" i se vor opune în mod polar, în imanenţa formelor spiritului, *adevărul* şi *autenticitatea*.

Rezultate dintre cele mai interesante obţin gînditorii din şcoala frankfurteză acolo unde dezvăluie repercusiunile unei societăţi dominate necruţător de subordonarea valorii de întrebuinţare către valoarea de schimb în formele rarefiate şi sublimate ale culturii, procesul subtil de corupţie şi atrofiere exercitat pînă şi asupra fibrelor delicate ale activităţii estetice a spiritului. Critica „industriei culturale" este desigur una din laturile cele mai viguroase şi mai convingătoare ale scrierilor lui Marcuse şi Adorno. Originalitatea analizelor ţîşneşte însă mai ales acolo unde Adorno scoate la iveală efectele surprinzătoare ale unei organizări sociale dominate de criteriile eficacităţii, succesului şi prestigiului în interstiţiile activităţii muzicale şi ale discursului muzical.

Fractura profundă între producţia artistică serioasă şi cea destinată succesului, sub presiunea manipulatoare a „industriei culturale", apare ca un leitmotiv. Clivajul are o semnificaţie spirituală mai adîncă : morala randamentului şi succesului se însoţeşte de neutralizarea funcţiei critice a operei de artă, de netezirea asperităţilor şi de armonizarea factice a contradicţiilor, exercitînd prin însăşi propensiunea ei către „adaptare" o funcţie *ideologică* (în sensul negativ amintit). Imperiul banalităţii şi al standardizării capătă o extensie îngrijorătoare, mai ales în cîmpul muzicii uşoare şi al producţiei comercializabile. Radio-ul devine o adevărată „instituţie totalitară", prin canalele căreia se poate produce expansiunea fenomenului de mai sus (să nu uităm că Adorno a condus un timp, în perioada exi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lului american, secțiunea muzicală a lui *Radio Research Projet* din Princeton, acumulînd o experiență concludentă).

Sub raport strict estetic, ne interesează însă formele mai subtile de regresiune a auzului muzical, puse în valoare pentru prima oară cu elocvență. O observație aparent periferică, formulată în studiul din 1938 „Caracterul de fetiș în muzică și regresiunea auzului", nu poate să nu se rețină atenția: programarea Simfoniei a IV-a de Beethoven devenise o raritate în America epocii. Constatarea tinde să demonstreze că pînă și selecția operelor clasice ajunsese obiectul unui insidios proces de manipulare, adeseori în raport invers cu calitatea intrinsecă. Observația trebuie plasată într-un context mai larg; criteriul „eficacității" duce nu numai la edificarea unui adevărat pantheon al *best sellers-urilor*, dar și la transferuri de accente, cu efecte simptomatice, în interpretarea marilor opere clasice. Centrul de greutate se deplasează adeseori către melodiile cantabile, ușor memorabile, sau către crescendo-urile dinamice, cu priză energică imediată asupra sensibilității receptive: apare un cult al „ideii" muzicale, uitîndu-se faptul că tocmai conceptul de „idee" ar fi cu totul impropriu pentru structura muzicii clasice. Grandoarea lui Beethoven, subliniază Adorno, constă în subordonarea totală a elementului melodic particular întregului formal.

Practica „aranjamentelor" orchestrale este dezavuată cu nu mai puțină energie: raportul genuin între culoare și formă este inevitabil alterat prin utilizarea unor asemenea tehnici. „Sărăcia coloristică" a unui Haydn sau Beethoven, în comparație cu descoperirile timbrice ale unui Berlioz sau Wagner, își are rațiunile ei: ea stă într-o adîncă relație cu preponderența principiului constructiv asupra elementului melodic singular. A căuta să-l pui în valoare pe cel din urmă, printr-un colorit luminos ostentativ, disociindu-l din unitatea dinamică căreia îi aparține, înseamnă a violenta sensul real al partiturii. Transcripția pentru orchestră de coarde a cîntecului de laudă din *Maeștrii cîntăreți* are un efect semnificativ: prin monotonia timbrică se pierd tocmai articulațiile care în versiunea wagneriană originală dau plasticitate muzicii. Captarea ascultătorului, fixat încrezător asupra melodiei unice și neîntrerupte a vocii superioare, se face cu prețul unui sacrificiu: cel al pluralității timbrelor din unitatea lied-ului. Sensibilitatea muzicologului și esteticianului, adînc ulcerată, reacționează tăios și caustic: exemplele de mai sus ilustrează presiunea invadantă a industriei culturale în intimitatea discursului muzical. Adorno vede în ele simbolul unui mecanism social, care nu cunoaște limite în afirmarea omnipotenței lui, gata să înfrîngă cu suveranitate rezistențele materialului muzical.

Articolul dedicat în 1958 stilului dirijoral al lui Arturo Toscanini, sub titlul *Die Meisterschaft des Maestro* (reprodus în volumul *Klangfiguren*, Suhrkamp, 1959) este, prin vehemența tranșantă a atitudinii negative, unul din textele cele mai caracteristice pentru gîndirea critică a lui Adorno. Era greu să ne imaginăm că o valoare atît de solidă, cu o reputație artistică ce părea definitiv omologată, ar putea fi supusă unei răsturnări atît de spectaculoase. Textul lui Adorno este însă mica sa capodoperă critică. Fără îndoială, meritele remarcabile ale lui Toscanini în destrămarea stilului tardiv-romantic de interpretare și în instaurarea unui cult al exactității (Sachlichkeit) și al rigorii în construcție sînt pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deplin recunoscute. Adorno îl numeşte un „Settembrini al muzicii", un soi de contra-papă al lui Furtwängler, făcînd aluzie nu numai la amestecul de claritate, luciditate, elan şi brio din stilul expozeului său muzical, dar şi la intransigenţa atitudinii antifasciste. Nu putem reproduce aci, cu bogăţia ei de exemple şi nuanţe, argumentaţia lui Adorno. Să spunem doar că ceea ce i se reproşează, în esenţă, lui Toscanini este tocmai „perfecţionismul" stilului său de interpretare. O fină analiză a transpunerii unor simfonii de Beethoven duce la concluzia severă că muzicii ca *proces* i se substituie muzica văzută ca *rezultat*: *unitatea* prestabilită, urmărită şi impusă cu orice preţ, într-un soi de goană năvalnică, duce la sacrificarea unor pauze, respiraţii, articulaţii lăuntrice, ramificaţii subtile etc., pe care urechea expertă şi intransigentă a criticului le indică necruţător. Ceea ce ne interesează în demonstraţia lui Adorno este din nou alergia extremă faţă de maşinalism sau funcţionalism în interpretarea textului muzical. Recunoscîndu-i lui Toscanini calităţi excepţionale în interpretarea părţilor orchestrale din Wagner (în primul rînd a celor din *Călătoria pe Rin a lui Siegfried*), Adorno afirmă totuşi neted că *transcendenţa muzicii*, la Wagner ca şi la Beethoven, ar rămîne inaccesibilă desăvîrşitului *maestro*: Toscanini ar fi „un demon fără demonie". Este pentru noi aproape sigur că antipatia dirijorului faţă de operele avangardei muzicale a jucat un rol deloc neglijabil în rechizitoriul malign al lui Adorno. Oricît de controversabil, textul rămîne revelator pentru metoda criticului: transformarea orchestrei într-o maşină implacabilă şi cultul perfecţiunii tehnice exprimă, chiar în discursul muzical al lui Toscanini, cu toată integritatea subiectivă a dirijorului, mentalitatea dominantă a unui veac tehnocratic.

O temă de meditaţie, extrem de interesantă pentru istoricul culturii contemporane, este faptul că, deşi metoda critică a lui Adorno apare strîns înrudită cu cea a lui Lukács, concluziile lor estetice sînt diametral opuse. Energica afirmare a autonomiei artei este la Adorno, ca şi la Lukács, într-o legătură dialectică necesară cu eteronomia ei: structura operei de artă, căreia i se recunoaşte pe deplin autarhia, apare indisociabil condiţionată, la unul ca şi la celălalt, de geneza ei social-istorică. Interesul problemei stă în constatarea că, în spaţiul unei relative comunităţi a instrumentelor intelectuale, Adorno va deveni cel mai intransigent şi unul dintre cei mai însemnaţi teoreticieni ai avangardei artistice, cea pe care Georg Lukács o va considera o etapă tranzitorie în dezvoltarea artei, o deviaţie de la linia de evoluţie a marii arte. Nimeni nu a contestat cu atîta înverşunare teza lukácsiană şi nimeni nu a făcut cu mai multă obstinaţie apologia artei moderne ca Theodor Wiesengrund Adorno. Judecata estetică fiind legată, la unul ca şi la celălalt, de o filozofie a istoriei şi de o concepţie sociologică, se poate spune că analiza gîndirii estetice a lui Adorno se transformă inevitabil şi într-o verificare critică a poziţiei lui Lukács, a solidităţii şi coerenţei ei.

Consideraţiile lui Adorno asupra raporturilor dintre arta modernă şi arta clasică (problemă-cheie şi a gîndirii lukácsiene) au un caracter ambivalent; cel care va sublinia cu tărie, pe de o parte, noutatea radicală a artei moderne şi relaţia de discontinuitate între structura ei şi tiparele artei clasice (comparaţia favorită fiind între avangarda muzicală vieneză a lui Schönberg, Webern, Alban Berg şi clasicismul vienez: Haydn,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mozart, Beethoven), va căuta, pe de altă parte, să demonstreze că muzica modernă este, în fapt, un termen *ad quem* al întregii istorii a muzicii, prefigurată chiar de linia de dezvoltare a marii muzici clasice.

Paradoxul aparent în relația Lukács-Adorno este că cel din urmă va invoca tocmai *istoricitatea* consubstanțială artei, teză centrală a gîndirii marxiste (deci și lukácsiene), spre a demonstra marea legitimitate estetică a artei de avangardă, în timp ce Lukács, revendicîndu-se sub raport teoretic din același principiu, o va contesta (pentru polemica Adorno-Lukács v. și textul nostru „Cazul Lukács" în volumul *Eseuri*, p. 449—457). Adversitatea față de ideea *invariantelor* în dezvoltarea artei este un laitmotiv al gîndirii lui Adorno : corolarul firesc va fi repulsia față de conceptul de sistem estetic. Opera sa finală *Teoria estetică* se va înfățișa, prin urmare, ca o suită discontinuă de reflecții asupra artei, evitîndu-se, prin mișcarea naturală a gîndirii (după mărturisirea autorului însuși), organizarea sistematică a materiei, în conformitate cu exemplul sistemelor estetice clasice (urmat, în epoca noastră, de Lukács, dar și de un Nicolai Hartmann, de pildă). Interpretarea retrospectivă a unor opere din marea artă clasică în lumina experienței moderne și tentativa de întemeiere social-istorică a unei asemenea „lecturi" se numără printre cele mai originale contribuții ale lui Adorno : textul dedicat lui Bach, intitulat polemic : „Bakh gegen seine Liebhaber verteidigt" (Bach apărat împotriva adoratorilor săi) și reprodus în volumul *Prismen*, *Kulturkritik und Gesellschaft* (1963), este unul dintre cele mai elocvente pentru ambele aspecte ale gîndirii lui Adorno. Înțelegerea muzicii lui Bach devine la Adorno, printr-un habitus tipic al modului său de gîndire, teatrul unei dispute ideologice. Obiectul animozității sale îl formează, de astădată, cercurile de idolatri conservatori ai muzicii lui Bach, cei care gustă mai presus de toate „ordinea" din muzica marelui cantor și anatemizează orice tendință de „subiectivizare" a ei, ca un gest profanator. Muzicologul vede o legătură nemijlocită între apologia teologică a lui Bach, cu tendința de a circumscrie rezonanța muzicii sale la spațiul festivalurilor de orgă al orașelor baroce, și „moda ontologică", inspirată de cultul ordinei supra-individuale, din ideologia germană a anilor '50 (textul a fost dealtfel publicat pentru întîia oară în 1951).

Demonstrația polemică a lui Adorno se desfășoară în doi timpi. Fidel metodei sale de a pune pe primul plan configurațiile și forma internă a operei, nu intențiile sau programul compozitorului, Adorno descifrează în polifonia specifică a muzicii lui Bach, unde desfășurarea simultană a vocilor autonome are un ton afirmativ și o flexibilitate bine distincte de polifonia muzicii medievale, expresia unei subiectivități emancipate, situată dincolo de orizontul pur teologic. Tocmai analiza riguros intra-muzicală îi furnizează argumentele împotriva istoricismului conservator, gata să exorcizeze orice idee de „modernitate" a lui Bach. Asimilarea integrală a stilului galant, vizibil deopotrivă în suitele franceze ca și în amplu construita uvertură franceză, prezența elementului liric și a celui grațios chiar în „Clavecinul bine temperat", identificarea unor armonizări cu caracter plutitor, în mod deliberat vag, într-o dublă fugă din aceeași operă, alături de cromatismul relativ frecvent la Bach (Adorno nu ezită să vadă aci o prefigurare a lui Chopin cel tardiv), sînt invocate convingător de analist spre a-și susține teza unui Bach

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spontan, liber, nu lipsit de o nervoasă sensibilitate, ceea ce ar explica „modernitatea" unei muzici divizate în nenumărate fațete colorate. Cu o egală intensitate, printr-o schimbare a axului demonstrației, este pus însă în valoare cel de-al doilea atribut fundamental al muzicii lui Bach : caracterul ei arhaic. Simpla enunțare a unei asemenea teze ne arată cît de departe era Adorno de extravaganțele estetice și de fumisteria modernistă, care sînt gata să disprețuiască originalitatea istorică a operelor trecutului spre a le transfera arbitrar în circuitul modelor prezentului (ceea ce nu exclude, bineînțeles, vulnerabilitatea tezelor lui Adorno, însă dintr-o perspectivă superioară). Adorno afirmă răspicat că este cu neputință a se trece cu vederea prezența formelor tipice pentru muzica secolului XVII în operele lui Bach. Vorbind însă despre libertatea cu care Bach alege din tradiția veche formele adecvate intențiilor sale, Adorno propune o explicație aparent surprinzătoare : expresia subiectivității emancipate, fenomen incontestabil de progres, aduce cu sine primejdia ca „imanenta concordanță" (die immanente Stimmigkeit) a operei să se piardă. Spre a para un asemenea pericol, Bach va tinde să realizeze acea fuziune între stilurile „galant" și „învățat" (Gelehrt und Galant), despre care a vorbit muzicologul Alfred Einstein în legătură cu clasicismul vienez : fiii lui Bach, afirma Adorno, ar fi plătit tocmai prețul manifestării timpurii a tendinței „neînvățate", deci a spontaneității lipsite de rigoarea și densitatea formelor vechi. Este formulată observația paradoxală că o comparație între un rondo dintr-un concert de pian al lui Mozart și presto-ul concertului italian al lui Bach ar indica, dincolo de elasticitatea și caracterul diafan, mult mai pronunțate, ale stilului mozartian, o nuanță de mecanicitate și asprime a picturii pur muzicale la Mozart, față de discursul infinit mediat în sine și neschematic al lui Bach. (*Prismen*, p. 14). Concluzia ni se pare semnificativă pentru metoda sociologico-estetică a lui Adorno : trăsăturile arhaice exprimă la Bach rezistența implicită față de tendințele de sărăcire și stereotipizare a muzicii, legate în mod paradoxal tocmai de progresul pe care îl reprezintă subiectivizarea ei crescîndă (muzicologul nu ezită să vorbească de progresiunea caracterului reificat, de marfă, al muzicii în epoca modernă). Întoarcerea spre trecut este la Bach o formă de utopie a viitorului : ea ar exprima aspirația spre concilierea subiectivității cu obiectivitatea.

Nu este o întîmplare că, discutînd estetica lui Adorno, ne oprim cu atîta stăruință asupra studiilor sale muzicologice. Fără a exclude din orizontul cercetării vasta sa activitate de critic literar (ilustrată de studiile reunite în cele trei volume intitulate *Noten zur Literatur*) sau reflecțiile asupra artelor plastice (textele despre baroc, funcționalism, inscripțiile la *Jeu de Paume*, dar și numeroasele referințe din *Estetică*), apare limpede că, sub raport strict teoretic, tocmai muzica, datorită caracterului ei non-obiectual, este, prin dificultățile pe care le ridică, un teren privilegiat de experimentare a hermeneuticii sale. Să spunem de la început că sociologia muzicii propusă de Adorno se va distanța deopotrivă, în mod legitim, de vechile scheme ale metodei *geistesgeschichtliche*, inspirată de Dilthey (muzica lui Debussy situată în contextul picturii impresioniste franceze și al filozofiei lui Bergson, în spiritul unei metode stilistice-tipologice, folosită și la noi de Lucian Bla-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ga), dar şi de diversele forme ale sociologiei vulgare : de cele care, folosind metodele empiric-cantitative, urmăresc prin înregistrarea consumatorilor să identifice caracterul social al unei opere muzicale (ocolind adevăratul obiect : analiza structurii ei interne), dar şi cele care stabilesc legături nemijlocite între o situaţie istorică dată şi structura operei, fără a ţine seama de caracterul multiplu mediat al raportului între interioritate şi exterioritate. Pari-ul estetic al lui Adorno, care multora dintre cei educaţi în spiritul muzicologiei tradiţionale li se va părea neverosimil, este să demonstreze că gramatica discursului muzical, percepută adecvat în complexiunea ei specifică, ne trimite în mod necesar, fără forţare şi fără actul arbitrar al juxtapunerii, la un sens social determinat. Interesul poziţiei sale stă în faptul că el apără autonomia artei cu nu mai puţină vigoare decît instransigenţii doctrinari ai autonomiei esteticului : caracterul incomensurabil al operei de artă în raport cu istorismul curant, caracterizat prin tendinţa de a reduce opera de artă la reflexul unei situaţii istorice preexistente, este o teză centrală a *Teoriei estetice*. Acceptînd distanţa faţă de empirie ca o lege constitutivă a operei de artă, el va susţine că însăşi mişcarea polemică faţă de realitate implică prin definiţie co-prezenţa celei din urmă în imanenţa operei. Sintaxa operei muzicale nu poate fi redusă la o înţelegere pur tehnică ; transgresarea nemijlocirii ei către o percepţie supra-tehnică : cea a sensului spiritual, social-istoric determinat, este impus în mod efectiv de logica discursului muzical. Adorno este perfect conştient că tradiţionaliştii şi puriştii îi vor reproşa de a „auzi" astfel prea *mult* ; efortul său principal va fi însă de a-şi valida poziţia, demonstrînd că pretinsa alunecare în extra-estetic este de fapt constitutivă adecvatei percepţii estetice. Exemplele sale pot părea uneori discutabile, după cum vor putea fi identificabile şi stridenţele unor explicaţii sociologice, cu toate protestele programatice ale autorului, dar metoda sa nu rămîne mai puţin interesantă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUMINIŢA BEIU-PALADI

ROMANUL-ESEU — O TENTATIVĂ ESTETICĂ DE CUNOAŞTERE

Contestarea raportului clasic între subiectivitatea creatoare şi obiectivitatea realităţii a declanşat, printre altele, la începutul secolului al XX-lea, aşa-numita criză a romanului. Dacă marii romancieri din secolul trecut stabiliseră un oarecare echilibru între opera literară şi lumea înconjurătoare, prezentînd un tablou de ansamblu al realităţii, posibil, deoarece, în ciuda contradicţiilor, ea părea să aibă un sens şi o direcţie întrucîtva univoce, pentru creatorii din secolul nostru, odată cu repunerea acută în discuţie a relaţiilor sociale, a sensului istoriei, a esenţei umane în mare parte subiective, se impunea găsirea de noi forme artistice în scopul restabilirii unor raporturi relativ coerente între subiectiv şi obiectiv.

Ruptura survenită se răsfrîngea, la diferite nivele, chiar asupra procedeelor tehnice ale romanului, afectînd atît poziţia naratorului, prin a cărei secretă mediere romancierul obiectivează aspectele cele mai subiective ale persoanei sale, cît şi relaţia între autor şi personaj sau între autor şi opera de artă în general. Paralel cu inovaţiile tehnice — monologul interior, fluxul de conştiinţă, construcţia *en abyme*, tehnica unanimistă şi cea simultaneistă — scriitorii şi-au limitat însăşi funcţia lor primordială narativă, ce urmărea reprezentarea, lărgindu-şi pînă la dimensiuni nemaiîntîlnite funcţia lor ideologică, de comentare. Romanele lui Proust, Joyce, Musil alternează părţile narative cu cele eseistice, întrucît autorii lor au înţeles că sfîşierile interioare ale inteligenţei moderne pot fi mai bine transpuse în dimensiunea dialectică a eseului, în care toate îndoielile asupra posibilităţii de cunoaştere sistematică a lumii îşi află o legitimă motivare. Apelul la eseu, la acel „componimento in prosa equidistante dalla riflessione e dalla fantasia" [1], era un simptom evident al „impasului", căci încă din timpul elenismului epocile de saturaţie spirituală au fost caracterizate de un intelectualism autoreflexiv, dar, în acelaşi timp, constituia o încercare de a soluţiona „criza" prin stabilirea unui raport ideologic între autor şi realitate.

Părinte al romanului-eseu este în genere considerat Proust căci „şi la *Recherche du temps perdu* est ressentie par tous comme n'étant plus tout à fait un roman, comme l'oeuvre qui, à son niveau, clôt l'histoire du genre (des genres) et inaugure, avec quelques autres, l'espace

[1] Fr. Foli, *Storia del saggio*, în „Narrativa", sept. 1960.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 37–44, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne, elle le doit evidemment et cette fois encore en dépit des intentions de l'auteur et par l'effet d'un mouvement d'autant plus irrésistible qu'il fut involontaire, à cette invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours" [2]. La Proust, mai tîrziu la Joyce, eseismul este neintenționat, subordonat în orice caz imperativelor creației. De-abia odată cu Robert Musil expresia eseistă apare drept singura alternativă cu eficacitate majoră și cu finalitate gnoseologică. În tentativa de a îmbrățișa totalitatea întîmplărilor umane, capodopera lui, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930—1943), incorporează în roman un domeniu și un stil ce aparținuseră pînă atunci numai filozofilor. Alături de maeștri, mai ales romancierii din centrul Europei, Th. Mann [3], Fr. Werfel, I. Witkiewicz, Camil Petrescu, Rudolph Brunngraber, Hermann Broch, au instituit romanul-eseu drept una din principalele forme romanești ale secolului nostru. Din analiza creațiilor lor se degajă cîteva trăsături generale: tendința de a exclude din narațiune determinări precise temporale, dezinteresul pentru istoricitate, înclinația spre interiorizarea proceselor de dezvoltare a personajelor izolîndu-le de influența activă a mediului înconjurător.

Problema care i-a preocupat în mod deosebit pe toți acești creatori a fost statutul literar al romanului-eseu. Scriitorii se întrebau dacă nu cumva apelul la eseu, un compromis între concept și imagine, o ramură pe jumătate științifică, pe jumătate literară, ar duce la un produs hibrid, ar știrbi din valoarea estetică a romanului. Întrebarea era, dealtfel, mult mai veche. Astfel, dacă romanticii germani și francezi, în tentativa lor de a crea acea *Universalpoesie* mult-rîvnită, nu simțeau în eseism o amenințare, deja Fr. Spielhagen în *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) considera eseismul „*circulus vitiosus* zwischen Darstellung und Reflexion", o adevărată „Pathologie des Romans" [4]. În ciuda proliferării romanului-eseu, marii scriitori continuau să vadă în comentariul intelectual un semn negativ pentru puterea literaturii. Th. Mann a evitat, împins de un inconștient simț artistic, să facă din roman echivalentul unui eseu politic sau cultural. De aceea, aproape toate referințele generale, alegorice din *Muntele vrăjit* sînt făcute de personaje (Settembrini, Castorp) și nu de autor. R. Musil încerca să combată eseismul care-i invada romanul prin ironie și apel la fantastic. Teoria sa despre „eseism", înglobată în *Omul fără calități*, se bazează tocmai pe această tensiune între gîndire și fantezie ce transpare din formulele de compromis „induktive Gesinnung" și „intellektueller Phantasie" [5]. Camil Petrescu, al cărui scris se apropie de modul eseistic de tratare a problemelor, repudia „eseismul" cu multă fervoare în articolele sale teoretice [6]. În Ger-

---

[2] Gérard Genette, *Figures* III, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 265.

[3] Romanul lui Th. Mann *Der Zauberberg* (1924) a fost salutat de critică drept un admirabil roman-eseu, pastișă și meditație, dispută între *Kultur* și *Zivilisation*.

[4] cit. de Heimito von Doderer în *Grundlagen und Funktion des Romans*, Nürnberg, 1958, p. 18.

[5] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Buch. 2. Teil. Titlul capitolului: *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich huldigt der Utopie des Essayismus.*

[6] Camil Petrescu, *Despre eseu sau tutti frutti*, în „România literară" din 10 febr .1932.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mania și Austria, unde literatura a fost poate cel mai mult „atinsă" de eseism, discuțiile reîncep după al doilea război mondial. H. von Doderer insistă asupra raportului încordat între eseu (reflecție) și roman (reprezentare). El admite reflecția, dar numai ca „sekundäres Kunstmittel" [7]. Acest aspect contradictoriu poate fi observat și în creația romanescă a lui G. Călinescu. Deși înainte de război a combătut influența proustiană asupra scriitorilor români, tocmai în sensul infiltrării premature a comentariului intelectual în literatură, Călinescu folosește mai tîrziu cu succes în *Bietul Ioanide* (1953) și mai ales în *Scrinul negru* (1960) tehnica romanului-eseu, în care sentimentele sînt abstractizate deseori pînă la transformarea lor în concepte, iar unele personaje sînt simple simboluri.

Paradoxul gîndirii în roman a fost explicat, iar apoi ilustrat de opera lui A. Camus, care în eseurile din *Mitul lui Sisif* (1943), apoi în romanele și nuvelele sale, a demonstrat că „opera de artă se naște atunci cînd inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului". Romanul absurd, apoi romanul-revoltă, reprezintă modalitatea în care „gîndirea abstractă întîlnește în sfîrșit suportul său de carne" [8]. Camus exclude însă din cîmpul artei romanul cu teză. Ideea reapare la A. Moravia, după care gîndirea scriitorului presupune conștiința temelor, a articulării și organizării lor în ideologie, teme compuse totuși din sensibilitate poetică. Moravia stabilește o diferență între romanul de idei și cel de propagandă. Doar în cazul acestuia din urmă poate fi vorba de o nereușită estetică, întrucît acesta folosește o ideologie ce nu a izvorît din terenul autentic și poetic al sensibilității individuale, ci a fost împrumutată ca atare din societatea în care trăiește scriitorul. Romanul-eseu absoarbe în schimb o ideologie ce este esența vie a faptelor, ce poate fi confirmată de fapte: „Il romanzo-saggio dovrebbe dunque fornire un'immagine possibile di vita ordinata secondo una disposizione ideologica. Tanto maggiore e più vasta questa disposizione, tanto più poetico il romanzo" [9].

Impresia de hibrid dispare și în romanele acelor scriitori pentru care înclinația filozofică este inseparabil legată de talentul lor artistic. Romanul *La Nausée* (1938) al lui J.-P. Sartre poate fi citit ca o aventură filozofică îmbinată cu o aventură literară, de epifanie a scrisului, întrucît cartea nu este o simplă expunere de concepte filozofice, așa cum vor fi formulate ele mai tîrziu în lucrarea teoretică *L'Être et le Néant* (1943). Scriitorul realizează prin anumite artificii tehnice și mai ales prin capacitatea de a da un suport concret, imagistic, reflecțiilor sale, ceea ce criticii au socotit esențial pentru existența romanului: „transpunerea romanescă" [10]. Caracterul „literar" al cărții este accentuat printr-o seamă de expediente tehnice: rezumatul acțiunii romanului, în care Roquentin și aventura lui apar reali [11]; dedicația „Lui Castor" (Simone de Beauvoir), ce mută atenția de la ficțiune la procesul nara-

---

[7] H. von Doderer, *op. cit.*, p. 46.
[8] A. Camus, *Mitul lui Sisif*, trad. de Irina Mavrodin, ELU, București, 1969, p. 103.
[9] A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, Milano, 1964, p. 291.
[10] Nelly Cormeau, *Physiologie du roman*, Paris, 1966, p. 24.
[11] În unele ediții, rezumatul cu mențiunea „à insérer" nu este reprodus; el aparține totuși „textului" romanului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiunii; epigraful, un citat din Céline, introdus cu scopul de a insera noul text în ansamblul unei culturi, printr-un act de referință; în sfîrșit, „avertismentul către editori". Forma de jurnal a cărții permite cititorului să asiste la fazele succesive ale unei căutări pe care scriitorul o mimează în planul narațiunii; romanul este în același timp o experiență și povestirea acestei experiențe. Personajul principal este și pacient și analist, constituindu-se într-o permanentă pendulare de la senzație la reflecție. Ambiguitatea lui Roquentin generează ambiguitatea cărții, între literatură și filozofie.

O soluție unitară a contradicției între ideologie și fantezia creatoare oferă Guido Piovene prin poetica „memoriei" și a „viziunii". Așa cum apare fundamentată în volumul de eseuri *La coda di paglia* (1962), „viziunea" reprezintă un raport între „ființă" și „existență" prin intermediul abstracției. Aspectul filozofic al definiției îl apropie pe autor de curentele care tratează problemele ridicate gîndirii moderne de „caracterul abstract" al vremii noastre, de curentele fenomenologice, de pildă. Datorită „viziunii", proces de revelație subită, se ajunge la mult-rîvnitul plan secund al ființei, la „esența" existențialistă. În cunoașterea „esenței" realității, partea eseistică sau conceptuală își are funcția ei incontestabilă. „Viziunea" este în același timp și instrumentul unei substanțiale reconstrucții artistice a realității. Piovene, spre deosebire de curentele fenomenologice, conservă încă o anumită distincție între cunoașterea prin concepte și cunoașterea prin imagini, dar le acordă aceeași importanță. Conceptul de „viziune" implică dualismul între metoda științifică, cognoscibilă (prin care romancierul este în același timp filozof, psiholog, sociolog) și cea a fanteziei creatoare.

Ilustrare a poeticii lui Piovene, romanul *Le Furie* (1963) narează experiența de uliseid modern a protagonistului la persoana I, care se plimbă pe meleagurile copilăriei, împins de dorința unei reîntoarceri demistificatoare printre fantasmele originilor lui. Gîndirea scriitorului este structurată în jurul conceptelor de „natură" și „istorie". „Istoria", solicitată de pasiuni sau de „furii", este opusă „naturii", deși ar fi și ea un fel de natură, dar de semn negativ. Natura autentică se identifică cu planul al doilea al ființei, cu acel plan spre care tinde protagonistul prin distrugerea „furiilor" trecutului. Omul, în concepția lui Piovene, învinge „monștrii" printr-o „aventură metafizică" a unei descoperiri personale a lumii, printr-o apropiere mai mare de Ființă, ce constă din amintirea sentimentelor vechi și prevestirea unui viitor cosmic al omenirii. În lumina concepției moniste despre lume a absolutului naturii, Piovene vede în opera de artă un act vital, emblematizat în violența explozivă a *cărții-natură*. Ea hrănește și lasă să explodeze proprii fermenți; neputînd să-i rețină ca organisme finite, îi depozitează ca figuri moarte, simboluri ale non-ființei, „monștrii angoasei". Conceptul de *carte-natură*, de „roman-explodat" operează în unicul raport posibil cu persoana scriitorului, confesiunea directă.

Le stelle fredde (1907) constituie un roman-eseu îndreptat împotriva tendințelor de alienare din societatea modernă neocapitalistă. Criza raportului cu lumea înconjurătoare este simbolizată de surzenia progresivă a personajului. Întrucît surzenia implică și mutenia, între protagonist și realitate orice posibilitate de înțelegere autentică a dispărut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lumea istoriei, cu care s-a întrerupt orice contact, este o ficțiune a vieții. Noua vîrstă a omului, marcată de apariția stelelor reci, înseamnă moartea zeilor, moartea lumii : au dispărut marile iubiri, pasiunile morale, marile sacrificii. Soluția este o totală repulsie față de acțiune : protagonistul va înregistra aspectele lumii, în calitate de spectator inert. În această rece catalogare, obiectele își recapătă autonomia, ele se populează cu fapte, chipuri, evenimente de viață. Piovene alege o imagine sugestivă a „reînvierii" — cireșul alb. Dominantă în roman, ea poate să însemne viața ca universal natural, urmînd, după ce vîrsta marilor pasiuni s-a stins, universalului uman. Împreună cu alte imagini-simbol, — „omul roșu", „omul cenușiu", „copacul de coral", „copacul neguros" — „cireșul alb" formează un lanț dens de metafore, transpunere poetică a gîndirii scriitorului despre misterul vieții și al morții. *Le Furie* și *Le stelle fredde* reafirmă vitalitatea și resursele poetice nebănuite ale acestei forme romanești.

Odată stabilit statutul literar al romanului-eseu, scriitorii contemporani au încercat să definească structura internă a formei, să discute și să precizeze problemele de tehnică narativă pe care aceasta le ridică.

Pentru A. Moravia, însăși geneza romanului-eseu trebuie pusă pe seama momentului înlocuirii persoanei a III-a cu persoana I, ceea ce a permis o reprezentare reflectată, mediată, indirectă [12]. În practică, creatorii au oscilat între direcția proustiană, de roman-eseu scris la persoana I și cea musiliană, de roman-eseu scris la persoana a III-a. H. Broch împletește cele două modalități în chip original, folosind în romanul *Der Tod des Vergil* (1947) monologul interior la persoana a III-a. Eroul se regîndește pe sine, dar ca un „el", ceea ce conferă romanului o putere de generalizare și abstractizare maximă. De fapt, experiența literară a dovedit că în realizarea romanului-eseu nu contează atît folosirea unei anumite persoane gramaticale, cît respectarea a ceea ce teoria romanului definește prin „coerență tehnică". Unul din aspectele „coerenței tehnice" ar fi circumscrierea punctului de vedere (a viziunii, aspectului sau focalizării, cum mai este denumit). Majoritatea autorilor de romane-eseu (Th. Mann, R. Musil, H. Broch, A. Malraux) au adoptat viziunea protagonistului (la persoana I sau a III-a). Doar Proust și-a permis în *À la recherche du temps perdu* o triplă focalizare : internă — asupra eroului, externă — asupra naratorului și focalizarea-zero a autorului omniscient, ceea ce l-a făcut pe G. Genette să vorbească de un sistem polimodal ori politonal [13]. Această triplă poziție narativă își află motivarea la Proust în tripla ipostază de erou-narator-autor. Semnificativ pentru ilustrarea importanței „coerenței tehnice" este cazul scriitorului italian Corrado Alvaro, a cărui tentativă de a compune un roman-eseu eșuează. Romanul *Tutto è accaduto* (1961) este scris la persoana a III-a. În unele capitole are loc o trecere de la persoana a III-a la persoana I, la un „eu" povestitor sau mai degrabă reflexiv al protagonistului. Această schimbare nu constituie însă o „eroare", întrucît „coerența tehnică" nu înseamnă respectarea anumitor principii impuse *a priori* și în mod univoc, ci a unor reguli care izvo-

[12] A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi*, ed. cit., p. 291.
[13] G. Genette, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răsc din însăși materia operei. Cerințele creației i-au impus autorului schimbarea persoanei, romanul-eseu manifestînd tendința adoptării narațiunii la persoana I. În schimb, mutarea focalizării de la protagonist la autor, survenită în unele pasaje eseistice, reprezintă o abatere de la „coerența tehnică", nemotivată de compoziția romanului. Într-o creație în care sînt folosite doar ipostazele de erou și narator, intervenția autorului omniscient apare cu totul nemotivată, reminiscență involuntară a romanului din secolul al XIX-lea.

Materia romanului-eseu este ordonată după un timp ideal și ideologic care nu mai este timpul naturalist al reprezentărilor directe, dramatice. Într-un articol dedicat lui Proust, Moravia amintește de timpul prezent al reflecției eseiste [14]. Datorită lui, accentul în roman nu mai cade pe evenimente și personaje, ci pe raportul eului povestitor cu evenimentele și personajele. Stilul narativ-eseist continuu este propriu unui tip de narațiune care este în același timp întîmplare și comentariu al întîmplării. Durata, mișcarea în timp, anchilozată și mecanică în romanul naturalist, „dramatic", nu mai constă într-o simplă înșiruire de evenimente obiective; ea se constituie ca raportul dintre evenimente și conștiință, este deci o durată subiectivă și necesară. Romanul-eseu se caracterizează, de asemenea, prin prezența explicită a timpului logic (ce se referă la actul reflecției) în interiorul structurii literare. *Vestibul* (1967) de Al. Ivasiuc, un eseu despre frică și posibilitatea înfrîngerii ei, este construit pe urmele unei reversibilități temporale produse de confruntarea continuă între o acțiune situată în diferite momente ale „istoriei" și un prezent logic, al eului narator ce povestește și meditează asupra sensului acțiunii retrăite. Eroul cărții, un profesor de histologie îndrăgostit de o studentă cu 30 de ani mai tînără, se hotărăște să-și mărturisească iubirea în scrisori, chiar dacă este conștient de faptul că nu le va expedia niciodată. Alegerea deliberată a acestui mod de confesiune dezvăluie credința personajului, implicit a autorului, în capacitatea scrisului de a restabili legătura dintre om și realitatea înconjurătoare. Romanul are, de aceea, un timp al scrisorilor, al meditației, al „discursului" și „povestirii" și un timp al „istoriei", al faptelor relatate și analizate. Jocul între aceste două „timpuri" se rezolvă în favoarea acelui timp prezent continuu, cu răsfrîngeri în viitor, din finalul romanului: „Eu caut însă din nou un gest absolut, un singur act destul de cuprinzător ca să întoarcă timpul și să desființeze tot ce-a fost.[...] Însă trebuie să mă feresc să caut gestul absolut, pe care l-aș aștepta prea mult și poate n-ar veni niciodată. Deschis la toate, prezent, dincolo de cotidian, în neobosită participare, împăcîndu-mă cu gîndul că nu există o metodă simplă și unică pentru a rezolva orice ușor, trăind pe laturi contrare, poate voi reuși" [15]. Început ca un eseu despre frică, *Vestibul*, așa cum sugerează și titlul, se transformă într-o pledoarie pentru posibilitatea înfrîngerii acestui sentiment.

Nu mai puțin importantă în compoziția romanului-eseu este problema „modurilor verbale". Dacă modul clasic al romanului tradițional era indicativul, romanul-eseu adoptă deseori ca mod logic (sau pers-

[14] A. Moravia, *Lo stile narrativo-saggistico continuo*, în „Paragone", nr. 260, oct. 1971.
[15] Al. Ivasiuc, *Vestibul*, EPL., București, 1967, p. 277—278.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spectivă modală a povestitorului) modul condiţional, ceea ce accentuează conştiinţa caracterului provizoriu, posibil, al întîmplării şi, mai ales, al interpretării acestora. Modul condiţional sugerează şi intenţia deseori experimentală a autorilor, într-o epocă în care asistăm la dominaţia *poeticii* asupra operei însăşi. Mai evidentă în romanele care au adoptat tehnica de „roman al romanului", folosirea modului condiţional este funcţional motivată şi în romanul-eseu *Der Versucher* (1938) al lui H. Broch. Jurnalul eroului povestitor, un doctor de ţară, încearcă să fixeze în scris faptele care au zguduit conştiinţa personajului. Intenţia de a scrie, de a modela o experienţă amorfă de viaţă, manifestă în interiorul operei, este redată prin modul logic condiţional ce sugerează incertitudinile eroului devenit pe neaşteptate scriitor.

Datorită receptivităţii sale la cele mai recente înnoiri literare, romanul-eseu s-a identificat parţial în Italia cu reacţia împotriva unui întreg curent, neorealismul. Romanul-eseu ca posibilă soluţie a „impasului" romanului neorealist se impune în discuţiile teoretice din anii 1950 — 1960. Carlo B face o distincţie clară între romanul „realist" şi romanul de idei. În articolul despre „Noul roman" intitulat *Scuola per romanzieri* (1959), amintind de R. Musil ca de un părinte al romanului-eseu, îl opune lui Hemingway, „campion" al romanului de reprezentare pură, behaviorist; or se ştie că romanul american al comportamentului a fost unul din modelele neorealismului italian.

Critica noastră a văzut, de asemenea, în romanul-eseu un progres în dezvoltarea prozei. Un tînăr romancier consideră eseul drept un mijloc eficace pentru „urbanizarea şi modernizarea" literaturii noastre, o importantă „posibilitate de ridicare a nivelului ei intelectual" [16].

Într-un stadiu ulterior, discuţiile teoretice pe marginea romanului sînt înglobate în însăşi materia operei literare. După exemplul proustian, romancierii integrează ficţiunea în procesul naraţiunii. J.-P. Sartre construieşte în romanul-eseu *La Nausée* o adevărată teorie a romanului, a cărei funcţie critică se referă la însăşi lectura cărţii respective. Reflecţia eseistă s-a transformat într-o autoreflecţie. Procedeul este exploatat pe larg de reprezentanţii *Noului roman* francez, de Michel Butor, de exemplu, în *L'Emploi du temps* (1957).

Acelaşi accent deplasat de la conţinutul naraţiunii asupra naraţiunii însăşi, prin procedeul tehnic cunoscut sub termenul de *mise en abyme*, duce la formula de „roman al romanului", ce are predecesori iluştri: A. Gide din *Les Faux monnayeurs* (1925), A. Huxley din *Point. Counter Point* (1928) sau Th. Mann în acel lung document *Die Entstehung des „Doktor Faustus"*, *Roman eines Romans* (1949). În perioada actuală, „romanul romanului" este considerat, îndeosebi de scriitorii experimentalişti, drept soluţia restabilirii raportului între creator şi propria lui operă. Această tehnică narativă permite mistificarea autobiografiei, ce ameninţa să invadeze romanul-eseu, prin menţinerea unei distanţe critice faţă de materia povestită. În ultima vreme însă, „romanul romanului", în creaţia scriitorilor din grupul *Tel Quel* sau din neoavangarda italiană, se îndreaptă din ce în ce mai mult spre „metaroman",

[16] Petru Popescu, *Eseu, proză, proză eseistică*, în „Argeş", nr. 4, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spre simplul experiment de tehnică narativă. Astfel, Ph. Sollers prezintă în *Drame* (1965) aventurile, ezitările, viața fenomenologică a unui romancier care vrea să scrie un roman. Spectacolul romanului în gestație ia locul povestirii care nu izbutește să existe ca atare.

Dincolo de aceste experimente tehnice, romanul-eseu își menține vitalitatea pe linia gnoseologică musiliană. A. Arbasino definește romanul nu numai ca *tramă*, *plot*, *fábula* sau ca „un complex de teme", ci ca „un instrument de cunoaștere, de căutare" [17]. Propria lui creație *Fratelli d'Italia* (1963), axată pe cîteva probleme neliniștitoare din existența culturală contemporană, descrie contradicțiile delirante ale societății italiene actuale. Imensa comedie socială se fărîmițează într-o nesfîrșită conversație de tip eseist pe mai multe voci, al cărei dialog e format în întregime din idei. Romanul se vrea un diagnostic al vieții politice, morale, sociale și culturale italiene.

În literatura română, o poziție asemănătoare a susținut Vladimir Streinu în studiul antebelic *Romanul roman*: „Romancierul modern, urmînd unei curiozități intelectuale de cunoaștere, intercalează în opera sa *eseul* care adaugă rezultatelor analizei problematica stărilor de simțire analizate" [18]. Romanul-eseu practicat de scriitorii noștri contemporani, de un Al. Ivasiuc de pildă, se înscrie pe această linie gnoseologică [19].

În evoluția sa, romanul-eseu ne apare ca un tip de operă sinteză a marilor probleme pe care omenirea și le-a pus și și le va pune mereu. Apărut din criza raportului între subiectivitatea creatoare și obiectivitatea realității, el constituie o dezbatere estetică în jurul „reflectării" în opera de artă. În fața „impasului" ivit între creator și propria sa creație, romanul-eseu este deosebit de sensibil la înnoirile tehnico-stilistice. El adoptă tehnica de „roman al romanului" sau de „metaroman", devenind o reflecție a artei asupra ei însăși. În sfîrșit, în încercarea de a îmbrățișa totalitatea realității „autentice", romanul-eseu devine un instrument modern de cunoaștere și de transformare a acesteia.

Este semnificativ faptul că perioada de înflorire a romanului-eseu corespunde unei anumite saturații intelectuale, unui rafinament excesiv ce caracterizează societatea modernă capitalistă. Publicul, mare consumator de romane, se îndepărtează în oarecare măsură de noile producții romanești, resimțite ca prea rafinate, aulic-compuse pentru un mediu restrîns. Scriitorul încearcă să și-l reapropie fie printr-o formă simplă romanescă, directă, cum este romanul behaviorist (de arie nord-americană), fie obligîndu-l să reflecteze el însuși asupra rupturii ivite, problematizată pe față în romanul-eseu. Așa cum Gide în *Les Faux monnayeurs* urmărea să obțină concursul cititorului în conturarea personajelor romanului său, autorii de roman-eseu recîștigă prin forma deschisă a operelor lor un public mereu dornic să devină fie protagonist fie coautor.

---

[17] A. Arbasino, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli, 1964.

[18] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. I (1928—1938), București, 1968, p. 370.

[19] v. și volumele de eseuri și articole, cuprinzînd reflecții asupra procesului de creație artistică, *Imposibila întoarcere* (1971) de Marin Preda, *Caietele Princepelui* (1972—1973) de Eugen Barbu, *Pro domo. Radicalitate și valoare* (1972) de Al. Ivasiuc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRANCESCO GIOTTA

ESTETICA MITULUI

Deşi există la unii critici superstiţia că poezia ar intra între lucrările demiurgice şi o concep ca unitate a activităţii sociale infinite şi a gîndirii umane infinite, al cărei ultim gest ar fi confundarea cu logosul ideal, e dificil să presupunem că arta s-a împărtăşit din perspectiva transcendentală şi apocaliptică a religiei mai mult şi oarecum constitutiv, decît din legile ştiinţifice ce conduc lumea fizică. Ceva adevăr există însă în orice falsitate şi reţinem că o salvgardare a culturii presupune o transcendere a limitelor între care ea este posibilă. A spune că modul mitic, povestirile despre zei în care puterea de acţiune este extremă, este cel mai abstract şi convenţionalizat dintre toate modurile literare şi apoi a considera mitologia clasică drept gramatică a arhetipurilor literare înseamnă a privi problema logic, după gradul convenţiei, fără să ne intereseze natura ei. De fapt mitul, deşi foloseşte structuri verbale pentru a semnaliza structuri taxinomice sau cosmice, le face să funcţioneze în afara noţiunii de arbitrar la care se ataşează convenţia lingvistică. Cuvintele mitului, deşi sînt ambigue, nu sînt şi subiective, anecdotica nefiind pur şi simplu semnificare verbală a unei reprezentări cosmice. Mai curînd cuvintele sînt indicatori ai unei realităţi global semnificative, care face posibilă şi garantează lumea cuvintelor, un ansamblu de cunoştinţe şi tehnici care permit semnelor să vorbească şi să-şi descopere sensul lor. Pentru gîndirea mitică faţa lumii e acoperită de blazoane, caractere, cifre, cuvinte obscure, hieroglife, deschizînd un sistem epistemologic indefinit, prin care lumea naturală, structura tensiunilor antropologice, se disting în cunoaştere prin legături de similitudine sau asemănare între semne, grafisme şi proporţii [1]. Nu raportul între termenii mitologici dă configurarea generală a naturii, ci natura ca joc de semne şi asemănări formează o configuraţie mentală care fragmentează un logos opac şi misterios. Cuvîntul este conţinut şi semn, secret şi indicaţie. Nefiind arbitrar, ci dotat cu o eficienţă socială, sistemul limbajului mitic este constrîns să trăiască de partea raporturilor obiective între plante, aştri, ierburi, pietre şi animale, ce ascultă de afinităţi şi convenienţe, de analogii obligatorii. Cum înseşi obiectele se ascund şi se manifestă prin enigmă în mentalitatea arhaică, limbajul se propune omului primitiv ca un discurs care aşteaptă descifrarea în funcţie de un transfer mai profund, de natură sacră.

---

[1] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 45–52, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mitul sau modul ficțional abstract primește un tipar canonic îndată ce, afîndu-se în vecinătatea structurilor literare, primește un interes de ordin tehnic, cum ar fi dislocarea metaforică și stilizarea ornamentală.

Deși mitul este cel mai adesea receptat ca o lume de metaforă totală, în care toate elementele sînt potențial identice, ca și cum s-ar afla în interiorul unui singur corp infinit, el se opune mitosului, adică narațiunilor generice sau structurilor imaginii artistice în mișcare.

Deși mulți scriitori eruditi sau ermetici sînt în mod deliberat creatori de mitosuri, ca Dante, Spencer, Goethe sau Ibsen, în vederea creării unui centru de experiență imaginară, grupat în jurul unor arhetipuri universale cu forță de comunicare masivă, nu putem neglija că aceste asociații își găsesc locul în cadrul unor coduri lingvistice arbitrare, coduri pe care se bazează în ultimă analiză expresivitatea și caracterul lor original. Un fenomen similar stă în folosirea prototipului mitic în tragedia antică sau poemele creștine ale lui Milton, unde punctul de vedere anagogic intensifică din interior genurile retorice. Northrop Frye ia în discuție procesul de atenuare a termenului teologic de epifanie, prin folosirea tot mai puțin explicită a arhetipurilor și studiază procesul logic de dislocare într-o primă fază romantică sugerînd o lume mai strîns unită cu experiența umană (ca în feeriile lui Shakespeare), apoi, într-o fază „realistă" a romanului de tip zolist și tolstoian, care pune accent pe conținutul faptic al reprezentării. O fază actuală, eminamente ironică, și care ar începe cu Poe, Conrad, Virginia Woolf, Kafka sau Joyce ar tinde să refacă din interior și intropatizat o structură mitică. Oricît apreciabil prestigiu ar avea o asemenea cercetare, ea egalizează în fapt ipoteza ficțională, nelimitată în creația artistică, cu demersul mai îngust al unei strategii practice, îngrădite în perimetrul civilizațiilor arhaice, în formele rituale de intervenție asupra naturii.

Mitul pare să fi fost posibil numai întrucît, pentru aceeași realitate, nu a putut fi concurat de un alt limbaj: el este însăși realitatea parcursă de gîndirea primitivă în absența unui termen negativ, trăiește sub imperiul unei afirmații, în concavitatea unor pregnanțe naturale dincolo de care se ghicește neantul. Contextul literar, deși în permanentă relație cu un sens interior, este verbal asertoriu, adică poetul nu va face niciodată vreo afirmație. Chiar în aspectul mitopoetic al literaturii (sens restrîns și tehnic desemnînd afabulații avînd ca centru ființe sau puteri supranaturale), valorile simbolice ca unități de sens sînt subordonate importanței lor într-o structură bazată pe o îmbinare de motive. Mitul are o structură mai puțin autonomă, tiparul verbal fiind comunicarea unor matrici antropologice; semnificația mitului nu se pune la nivelul fiecărui mit luat separat, ci la nivelul sistemului ale căror elemente sînt miturile și anume sistematica și clasificarea lucrurilor și ființelor din univers, aplicate unui determinism global și integral și unde evenimentul e integrat de fapt unei prestructuri teoretice.

Omul neolitic, susține Claude Lévy-Strauss, este moștenitorul unui tradițional demers științific, cu deosebirea tipologică că el se aplică unui aspect intuitiv și sensibil sub care ordinea îngrădește hazardul. Reflecția mitică utilizează un vocabular heteroclit, bogat și limitat în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

același timp, dar orientat unui scop de ordin intelectual și nu în satisfacerea unui sentiment estetic. Instrumentar empiric, semnul mitic se aseamănă cu conceptul, fiind într-un fel permutabil, adică întreținînd raporturi succesive cu alte ființe și lucruri, la un nivel generalizator limitat.

Unele mituri, cum ar fi cel al Proserpinei, deși se desfășoară în timp, prezintă un caracter recurent, bazat pe ciclul anual al anotimpurilor. Ciclicitatea și alternarea distrug succesiunea, pentru că implică o permanentizare a elementului structural fix în dezvoltările diacronice. Miturile cosmogonice sau cele legate de un timp involut, resimțit ca valoare exemplară, fidelitatea absolută față de strămoși sau față de un model ancestral înțeles ca atemporal, tind să legitimeze acțiunile sociale prin argumentul continuității, temperează măreția istoriei, arată că nu se produc decît evenimente a căror revenire șterge periodic specificul lor. Mitul lui Oedip asigură reconversiunea hybrisului inițial în generațiile ulterioare ale Atrizilor, după o schemă diki-adiki (ordine-dezordine) ineluctabilă prin programarea unor destine succesive, ca acela al Antigonei urmărind să distrugă impresia morții primului termen din serie. Deși au încetat a mai fi vii, strămoșii își inserează într-un fel existența prin pasiunea cu care succesorul optează într-un joc de alternative.

Fără să însemne o observație clară a faptelor și evenimentelor, mitul oferă totuși o reprezentare a incidenței timpului istoric dar care ține mai mult de imagine decît de concept. El nu susține adevărul faptic al evenimentelor, cît un mod general de a fi și de a gîndi capabil să mențină în evenimente un statut de adevăr. Afirmînd că există ființe și lucruri care s-au născut ieri și altele încărcate de un trecut genealogic, el opune prezentului contingent un prezent marcat cu privilegiul de a avea un trecut, o anume valoare de permanență.

În această privință este fastidios a argumenta asupra adevărului istoric al miturilor [2]. Schelling a fost primul care în *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1856) contestă evemerismul, doctrina care încearcă să considere mitologia ca avînd corespondenți istorici. Interpretarea miturilor ca alegorii istorice este respinsă, pentru că, departe de a fi o traducere a unor forme temporale într-o serie secundară metaforică, mitul prezintă o formație autonomă care își crează o imagine despre timp specifică, un timp sacru, „Zeitlose Zeit". Timpul sacru nu se bazează pe succesiunea timpului fizic, ci selectează faptele după valoarea lor de adevăr mistic, adică de revelație a dublei naturi a universului. Metoda numită de Schelling „tautegorică" exclude din elementul mitic rolul de mediator și de travestire semantică și îl înțelege sub semnul unei creații simbolice, al unui model autonom pentru a degaja sensuri specifice [3].

Mult timp nefructificate [4], ideile lui Shelling au servit în ultima vreme la o preciziune în degajarea elementului simbolic, definit drept

---

[2] cf. Ernst Kassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 1923 (trad. it. 1961), vol. II, p. 7, vezi și L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Torino, Giappichelli, 1964.

[3] Adolf Allvohn, *Der Mythos bei Schelling*, Charlottenburg, 1927.

[4] V. Jankélévitch, *L'Odysée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, Alcan, Paris, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o semnificare de alt ordin decît a adevărului discursiv, angajat prin concepte, şi anume printr-un tip de operaţii mentale interesate de imagini şi forme.

Susanne Langer alătură arta şi mitul ca sisteme de gîndire ce au la bază reprezentări fără explicitare logic-discursivă, iar simbolul e înţeles ca o realitate evidentă care nu poate face obiectul unei demonstraţii [5]. I. A. Richards vorbeşte în acelaşi sens despre pseudoaserţiunile limbajului literar, despre care nu se poate decide nici că sînt adevărate, nici false [6]. O întreagă direcţie de cercetare în problemele metaforei, iniţiată de şcoala de critică anglo-americană, a oferit posibilitatea de a fundamenta ştiinţific vechea legătură stabilită de Giambattista Vico între mit şi demersul estetic. După Owen Barfield (*A Study in Meaning*, 1928), metafora literară ar fi o revivificare a capacităţii mito-poetice primitive, dar Cleanth Brooks, Ezra Pound şi Lucian Blaga simt nevoia de a distinge în metaforă aspectul funcţional şi interpretativ de cel ilustrativ şi ornamental. Ei au o opţiune de fond asupra valorilor existenţiale în detrimentul celor retorice, accentuează contextul „trăit" al artei ca o latură a civilizaţiei, unde factorilor expresivi li se atribuie un supliment de necesitate interioară, de obiectivitate ontologică, care rezumă în fapt şi atitudinea lui Schelling în problema asimilării elementului mitic cu cel artistic.

Claude Lévy-Strauss consideră ca variabilă comună emoţia estetică ce provine din unirea între ordinea structurii şi contingenţa sau evenimentul ocazional integrat acestei structuri. Practicînd un structuralism estetic sui generis, el afirmă că atît mitul cît şi mitosul literar sînt omologi ai ordinii naturale după un model redus, reductivitatea constituind o experienţă litotică asupra obiectului şi care degajă sentimentul psihic al aprehendării şi dominaţiei umane. Dealtfel, el apropie gîndirea sălbatică şi cea artistică prin absenţa cenzurii randamentului practic şi atribuie acesteia din urmă un rol de rezervaţie naturală în instituţiile civilizaţiei moderne, în ciuda caracterului ei artificial, legat de convenţia estetică [7].

În încercarea de a alătura secretul inepuizabil din nucleul mitic al unei structuri estetice, un rol important îl deţine respectarea în deschiderea operată de revelaţie a cel puţin unui vehicol emoţional. Evocînd mitul Turnului lui Babel, Gillo Dorfles arată că în transportarea constantelor mitice pe teritoriul unei experienţe estetice în sine irepetabile, intervine un proces analog trecerii de la eteroglosie, sau ceea ce reprezintă ambiguitate semantică şi polisemantism, la omoglosie sau înţelegerea limbilor pămîntene divizate, prin iluminare lăuntrică, pe care o consideră ca un fel de monadă emoţională [8]. Dorfles contrapune mitosul, ca natură unică şi nediferenţiată bazată pe sentimentul revelaţiei, unei pluralităţi de limbaje sau logosuri ce prezintă diferite structuri refle-

---

[5] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard Univ. Press, 1942.

[6] I. A. Richards, *Science and Poetry*, 2nd ed., London, 1935 şi *The Philosophy of rhetoric*, New York, London, 1936.

[7] Claude Lévy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

[8] Gillo Dorfles, *L'estetica del mito*, Milano, Mursia, 2-a ed., 1968, p. 59—68.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

xive sau verbal semnalizatoare; disociind între credință și convingere, criticul italian accentuează o aderență de tip emoțional și psihologic la realitate, în afara anchetării validității logice[9].

Desigur că drama naivă își are originea în actul ritual, așa cum a reușit Fraser să demonstreze cu o pertinență inegalabilă în cartea sa *Ramura de aur*, deși el se arată preocupat să stabilească filiații și să derive cronologic și nu arhetipal structuri estetice explicite din ceea ce este implicit și magic. Din păcate însă cunoaștem insuficient structura emoțională a unui fapt estetic revolut. S-a stabilit unirea elementului verbal și mitopoetic cu cel coregrafic prin intermediul muzicii în spectacolele tragediei antice, avem structura aproximativă a plurivalenței factorilor emoționali în cadrul unui spectacol total, de felul celebrării eroilor sau cultului unui zeu, dar nu vom ști niciodată dacă natura sau gradul emoției dansatorului din cortegiul ritual poate fi pusă într-o relație cu ceea ce se întîmpla în sufletul spectatorului din Epidaur în sec. V î.e.n. Tensiunile psihologice nu se pot izola de contextul direct în care ele apar, iar psihologia în afara metodei experimentale este o prezumție științifică. În plus, teoria aristotelică despre catharsis prezintă o ambiguitate constitutivă, pentru că nu are de-a face nici cu verosimilitatea acțiunii mitice, nici cu reprezentarea estetică, ci se ocupă de impactul dintre ele (dirijare, compensare sau simpatie), întrepătrundere legată de natura proiectivă a spectacolului și în care conținutul lui este pus „în paranteză".

Luarea în discuție a expresiei simbolice ca o comunicantă pentru un conținut emoțional și ca vehicol pentru sentimentul confruntării experienței noastre într-unul din modurile fundamentale în care ea se poate angaja, ca nașterea, dragostea și moartea, a avut consecințe fructuoase în luminarea unor concepte estetice, cum ar fi tragicul sau comicul. Cauzalitatea obscură a mitului, conservarea și întreținerea unui univers irațional bazat pe continuitatea și impersonalitatea unei tradiții[10] a constituit un factor catalizator în organizarea spiritualității tragice îndată ce societățile și-au descoperit o vocație istorică. Simbolismul mitului a fost preluat ca o structură aluzivă a unui tipar problematic și a permis remodelări ulterioare în legătură cu opțiuni individuale (de ordin eroic). Transformarea patetică din personaj mitologic în erou arhaic, cu chinurile lui nesfîrșite, înseamnă răsarea structurii hieratice și impersonale într-un tipar condus de legi estetice, care valorizează persoana în legătură cu destinația epopeică.

În crearea spațiului tragic, miturile au transferat atît generalitatea unei forțe imuabile, care a devenit aceea a mecanismului sorții, cît și constituenții concreți ce individualizează plastic o fabulație de cea-laltă, particularizări ce au permis o tehnică a opțiunii civile într-un joc de alternative și care a permis fundarea caracterului sau a judecăților legate de un anume relativism inclus conceptului de destin. Dar sinteza ul-

[9] Vezi și W. F. Otto, *Die Gestalt und das Sein*, Darmstadt, 1955. H. D. Aiken, *Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive*, în „Journal of Aesthetics", XIII, 1935, 3 și Arnold Isenberg, *The Problem of Belief*, în „Journal of Aesthetics", XIII, 1935.

[10] Mircea Éliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

timă este înfăptuită prin stăpînirea factorilor emoţionali, sentimentul de neliniște și teamă în care acţiunea umană e surprinsă în dialogul ei cu ceea ce o transcende, o falsifică sau o contrazice.

Teoria psihologică despre un anume sentiment sub care se sintetizează valorile vitale nu reușește să explice satisfăcător de ce categoria tragicului rămîne necunoscută majorității culturilor primitive și de ce în tragedia greacă, după creaţia lui Eskyl și Sofocle, care apar încă ca niște statuarii sub care se întrevăd preexistenţele mitice, progresul în arta teatrală a însemnat tocmai desființarea misterului tragic din mit, așa cum s-a întîmplat la Euripide[11], rămînînd totuși în cadrul unui proces ascendent în interpretarea naturii umane, cît și a realizării convenţiilor dramatice.

Pe măsură ce avansăm cercetarea în perimetrul pe care ni-l oferă abordarea structural-antropologică sau arhetipal-psihologică nu putem evita bănuiala că, în problema ce ne interesează, cea a trecerii masive și firești de informaţie dintr-un sector al spiritualităţ'i omenești în celălalt, termenul final al explicaţiei păstrează carenţe ineluctabile. Pe linia arheologiei cunoașterii, avansînd cercetarea pe ipoteza unor metode analoge avînd loc în practicile intelectului și care apropie structural gîndirea mitică de cea artistică, antropologul nu poate decît cel mult susţine că modul ficţional mitic nu contrazice postulatul expresiv, ceea ce e departe de a fundamenta valoarea estetică a miturilor și riturilor superioare care agreează vocaţia infinitului. Evazivitatea termenului de „aventură spirituală", „sens deschis", rezolvă o problemă în ansamblul ei și disimulează în schimb o arie vastă de detalii, între care aceea a realizării esteticului ca negare continuă a valorilor vitale, a dezechilibrului unui sistem strict referenţial, nu sînt cele din urmă.

Este oare atît de greu de suprimat poziţia lui Aristotel care, în *Poetica* sa, deși introduce mytosul (narațiunea) laolaltă cu caracterul și cu judecata ca elemente ale tragediei, exclude mitul ca alogen esenţei tragicului? Pe lîngă acţiunea scenică care s-a alimentat din scenariul mitului, faptele mitice în sine exclud trăirile emoţionale întrucît participă la o proporţie între elemente cosmice, ce persiflează vocaţia culturii de a și le apropia. Marea aventură spirituală la care s-a angajat civilizaţia în resimţirea trainică a datelor arhetipale este concomitentă cu dispariţia categoriilor sacre, capacitatea emotivă a unui mit fiind în fond una din consecinţele abordării lui profane.

Pînă acum arta și mitul au fost apropiate prin găsirea unui element comun care să aparţină unei structuri superioare lor. Încercînd, din contra, calea unei înţelegeri interne a sistemului general din care au rezultat miturile, pe de o parte, și a limbajului expresiv, pe de alta, nu e exclusă prezentarea unui izomorfism care justifică translaţia constantă de valori de la un nivel la celălalt.

Este posibil să apropiem structura mitică de cea estetică, grupîndu-le cu ajutorul unei structuri minimale care este în sine percepţia sensibi-

[11] Kamerbeek, *Mythe et réalité dans l'œuvre d'Euripide*, în vol. *Euripide, Entretiens sur l'antiquité*, vol. VI, Genève, 1960, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lului. Reprezentarea, ca și viziunea, nu este un aglomerat amorf de stimuli, o înregistrare mecanică, ci afectează structuri semnificative. Structura, ca și simbolul mitic, comportă un nucleu de adevăr, persistînd în epoci de gîndire profană și într-un fel transcend diferențele stilistice și culturale, ca și trama istorică. În sens gestaltist, situația persistenței limbajului mitic se explică prin caracterul profund „adecvat" cu structura sub care se alătură experiențele umane la realitate, sau codul nostru antropologic perceptiv. Adecvarea la acest cod dă mitului lui Narcis, Adonis, Oedip, mitului Terra Mater, sau mitului labirintului, o forță de comunicare potențială infinită și este tripartită.

Prima proprietate a mitului este cea legată de asociația liberă de sugestii sau continuumul narativ, anecdotica sau scenariul. Ea permite perceperea cauzalității printr-un sens dinamic și proiectiv care, după Arnheim [12], dă un corolar temporal unei structuri eminamente bidimensionale (imagine) și dă sentimentul unei inițieri treptate și difuze, asemănătoare căutărilor estetice. Condusă după principiul bunei continuări (consistent shape), percepția dă o accelerare a destinului spre moarte în formele dramatice și prezintă posibilitatea de a prezenta, posibilitate bazată pe succesiune, alternative și caractere în acțiune, legibilitatea lineară a evenimentului.

A doua proprietate a mitului se referă la capacitatea de regrupare după o lege de similitudine (rule of similarity) sau persistența în filigran a unui model fix. Aceasta este fie Moira (predestinarea acțiunilor tragice) fie un laitmotiv (ca cel al corului antic). Există unele similitudini între situații ce secționează continuumul narativ în regrupări succesive, ca forma trilogică a tragediei sau romanului, sau spațiul închis pe care-l avem ca reprezentare finală a unui roman și care e singura imagine stabilă și evidentă a cărții, „universul ei".

Această permanentă stabilitate a modului estetic afirmat totuși lăuntric de nevoia de a se schimba, pentru a nu fi identic ci similar altuia, induce conflictul într-o ordine, păcatul într-o predestinare, omul în destinul său, legibilitatea succesivă în viziunea simultană. Ea reprezintă o alternanță a elementului stabil cu cel arbitrar, după un anume ritm, o rată combinatorică de restrîngere a hazardului, care este cea de-a treia caracteristică a operei de artă și a mitului. Ritmul mitic este dat de alternanța fabulei cu momentul epifanic, tensiunea dintre individ și transcendent. Din cauza economiei mijloacelor prin care se realizează tensiunea arhetipală, mitul beneficiază de o maximă simplitate gestaltistică, după dezideratul omogenității maxime, refuzînd dezvoltări secundare în realizarea ritmului esență — fenomen. Ritmul estetic este dat fie de relația personajului cu o situație, ca în dramaturgie (coincidență suprafirească a evenimentelor), fie de culori sau volume recurente în mișcarea privirii care le parcurge într-un sens sau altul, în

[12] R. Arnheim, *Arte e percezione viziva*, Milano, Feltrinelli, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pictură, fie de contrapunctul mit — realitate în anume tehnici, romanești sau scenice, de a elibera sensul tragic, prezentarea alternativelor în general, în atmosfera egalității lor logice.

Arătînd legătura între structura unui mit și convenția unei reprezentări scenice atice prin categoria minimală a percepției artistice, ca realizare ritmică a temei și variațiunilor, a imaginii structurate și a deplasamentului ei în succesiune, eludînd vechea împărțire a lui Lessing între arte spațiale și arte temporale, universalizăm pentru toate sistemele morfologice și estetice același fundament al conștiinței sensibilului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CHRÉTIEN DE TROYES, POÈTE LYRIQUE

MARIE-CLAIRE ZAI

A première vue, ce titre surprend ; en effet, Chrétien de Troyes, auteur du XII^e^ siècle, est connu essentiellement par ses romans, *Cligès*, *Erec et Enide*, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, *Lancelot de la Charette* et l'œuvre restée inachevée, le *Conte del Graal*, souvent imités et adaptés dans les littératures étrangères — allemande, anglaise, scandinave — ils ont fortement imprégné le monde des lettres françaises et ils ont ouvert la voie à un genre littéraire qui connaîtra une fortune particulièrement heureuse dans le domaine français. Par contre, l'œuvre lyrique du poète champenois du XII^e^ siècle n'a jamais stimulé ni les critiques, ni les philologues, ni même les amateurs de poésie médiévale. Preuve en est que les cinq chansons courtoises contenues dans les manuscrits et chansonniers des XIII^e^ et XIV^e^ siècles qui portent le nom d'auteur „Crestiiens de Troies", n'ont pas trouvé grâce auprès des éditeurs de textes du Moyen Age.

Les deux pièces que nous pouvons attribuer avec certitude à Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* (R. 1664, selon l'abréviation du répertoire de Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Lieds*, Leiden, 1955) et *Amors tençon et bataille* (R. 121) : ces deux chansons ont été éditées diplomatiquement par Wilhelm Wackernagel en 1846 d'après un seul manuscrit [Manuscrit 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne] et ce n'est qu'en 1908 pour la première et en 1914 pour la seconde, qu'elles ont été gratifiées d'une édition critique, sans pourtant que celles-ci soient pourvues d'apparat critique.

Quant aux trois autres chansons : *De joli cuer chanterai* (R. 66), *Quant li dous estez decline* (R. 1380) et *Joie ne guerredons d'Amors* (Re. 2020), que certains manuscrits [Manuscrit C, 389 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne et Manuscrit T, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615] attribuent à Chrétien de Troyes, l'authenticité est cependant sujette à caution.

L'attribution de la chanson *De joli cuer chanterai* au poète champenois est certainement fautive, cette chanson doit être considérée comme anonyme à partir des documents à notre disposition, vu les lacunes qu'ils présentent. Pour la chanson *Quant il dous estez decline*, l'authentification est douteuse ; deux auteurs, Guiot de Dijon et Chrétien de Troyes, se la disputent. La dernière pièce, *Joie ne guerredons d'Amors*, pose un problème complexe d'attribution : deux familles de manuscrits étant en contradiction interne et aucun critère externe ne permet de faire pencher la balance plutôt pour la Trésorier de Lille, Guiot de Dijon ou Chrétien de

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 53–56, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Troyes ; ici les critères internes et une analyse stylistique éliminent l'auteur champenois. Il n'en demeure pas moins que ces trois chansons courtoises sont intéressantes pour l'histoire littéraire des débuts de la poésie lyrique d'oil et une édition critique avec apparat selon les exigences scientifiques actuelles est souhaitable et même indispensable[1].

Les critiques de la fin du XIX^e^ siècle et des premières décennies du XX^e^ siècle ont dédaigné la poésie courtoise lyrique d'oil, l'ont rabaissée au rôle ingrat et injustifié d'imitation servile de la poésie d'oc des troubadours. Sans minimiser les valeurs esthétiques, stylistiques et conceptuelles de la poésie des troubadours, il ne faut, me semble-t-il, pas sous-estimer et méconnaître les premiers poèmes courtois des trouvers. On ne peut nier l'influence pénétrante des poètes du Sud de la France et l'impact qu'ils ont exercé sur leurs émules du Nord ; cependant par le passage du Midi de la France dans le Nord, l'idéologie courtoise et les conceptions de la *Fin'Amors* ont subi des mutations et une évolution dues aux diversités notables de l'environnement social. Transformé et reforgé dans un moule nouveau, ce magnat poétique a développé sa propre individualité et originalité.

Face à un poème lyrique du Moyen Age, il faut chasser en premier lieu le préjugé romantique et post-romantique et ne pas juger une œuvre selon son originalité ou le tempérament de son auteur, ni rechercher l'émotion du poète ou la sincerité du sentiment, sans pour autant réduire la chanson médiévale à un pur jeu d'adresse ; cependant la lyrique du Moyen Age est une poésie de topiques, une combinaison savamment répétée de lieux communs. La forme est reine : la perfection formelle et son raffinement poussé souvent jusqu'aù paroxysme peut aller jusqu'à un hermétisme en vase clos, c'est l'univers de cette poésie des troubadours et des trouvères, fascinante par cette recherche volontaire d'une froideur, endiguée par une exigence rythmique et métrique extrêmes.

A plus d'un titre je pense qu'il est important et révélateur de se pencher sur l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes. D'une part pour mieux saisir une facette supplémentaire de sa personnalité littéraire et d'autre part, les deux chansons, *D'Amors, qui m'a tolu a moi* et *Amors tençon et bataille* sont les premières chansons courtoises identifiées et conservées du domaine littéraire de la France du Nord.

Pour la datation de ces pièces lyriques, rien ne permet de supposer — comme plusieurs historiens de la littérature du Moyen Age l'ont fait — qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse de Chrétien de Troyes, bien au contraire, ces poèmes démontrent un souci constant de la composition, une forme artistique, un style et une versification particulièrement soignés. Les analyses faites permettent de fixer comme *terminus a quo* la date de 1171—1172 et comme *terminus ante quem* celle de 1173 ; cependant par sa thématique subsiste la vraisemblance que l'œuvre lyrique de notre auteur ait été composée contemporainement au *Lancelot* ou *Le Chevalier de la Charrette* et à *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion*, c'est-à-dire vers 1177.

[1] L'auteur de ces lignes a présenté pour sa thèse de doctorat à l'Université de Fribourg, Suisse, 1973, l'édition critique avec apparat des cinq chansons, avec introduction, notes et commentaires (actuellement sous presse).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

J'aimerais mettre en relief une strophe de la chanson D'Amors, *qui m'a tolu a moi*, il s'agit de la quatrième strophe :

IV vers 28 Onques du buvrage ne bui
Dont Tristan fu enpoisonnez;
Mes plus me fet amer que lui
Fins cuers et bone volentez.
32 Bien en doit estre miens li grez,
Qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
Fors que tant que mes euz en crui.
Par cui sui en la voie entrez
Dont ja n'istrai [ne] n'en recrui.[2]

dont la traduction est la suivante :

„Jamais je n'ai bu du breuvage dont Tristan fut empoisonné, mais mon coeur fidèle et ma volonté sincère me font aimer mieux que lui. Il ne faut pas que l'on m'en fasse grief, puisque jamais je n'ai été contraint à cet Amour, sauf que j'ai eu confiance en mes yeux et, pour cette raison, je me suis engagé dans la voie que je ne quitterai jamais, et que je n'ai jamais cessé de suivre."[3] Les allusions à l'histoire quasi légendaire de Tristan et Iseut sont nombreuses dans la poésie d'oc et d'oïl. Chez les troubadours Raimbaut d'Aurenga et Bernart de Ventadorn[4], la contradiction qui existe entre le conception de l'amour fatal de Tristan et Iseut et cet élément de volonté et de libre choix que cherche à préserver l'amour courtois n'est pas pressenti.

Dans la strophe IV de la chanson *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, cette lutte interne et cette incompatibilité fondamentale sont lucidement perçues et Chrétien de Troyes oppose à la passion fatale des deux héros l'essence de l'amour courtois, fondé sur un choix raisonné et une élection motivée, position que notre auteur défend, avec une nuance de polémique, dans son roman *Cligès* : jamais l'héroïne ne pourrait s'accomoder du sort de la compagne de Tristan et appartenir à deux hommes, dont le corps est aux deux mais dont le coeur n'est qu'à un seul.

vers 3150 Je ne me porroie acorder
A la vie qu'Iseuz mena.
Amors an li trop vilena,
Car ses cors fu a deus rantiers
3154 Es ses cuers fu a l'un antiers. [Edit. W. Foerster]

et dans un autre passage, elle refuse de partager la destinée d'Iseut :

---

[2]. Citation d'aprés mon édition.

[3]. Traduction de l'auteur.

[4]. Par exemple, la chanson *Tant ai mo cor ple de joya* de Bernart de Ventadorn, vers 45 plus trac pena d'amor

de Tristan l'amador,
que'n sofri manhta dolor
per Izeut la blonda. [Edition C. Appel]

(Traduction: Tristan l'amoureux ne connut point de tels maux, quelques douleurs qu'il ait pu souffrir pour Yseut) [A. Berry].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vers 5260 Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
Je n'an serai ja Yseuz [Edit. W. Foerster]

Certes, d'autres trouvères ont parlé de l'amour de Tristan et Iseut, mais sans insister sur la différence flagrante qui sépare la conception courtoise de celle des amants malheureux. Pour ne citer que quelques poètes presque contemporains de Chrétien de Troyes : Blondel de Nesle, qui confesse :

Des granz mauz m'a fait oir,
Dont Tristans soufri tant :
D'amer sanz decevoir. [Edit. L. Wiese, *Chanson*, vers 53—55]

et le Chastelain de Couci:

C'onques Tristanz, qui but le beverage,
Pluz loiaument n'ama sanz repentir.
[Edit. A. Lerond, Ch. III, v. 19—20]

Par sa thématique originale, sa subtilité rythmique et métrique, sa perfection formelle, l'œuvre lyrique de Chrétien de Troyes mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie attentivement, le pretexte de l'inexistence d'une édition critique avec apparat n'étant dorénavant plus valable.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PARTENIDON, THE DISAPPOINTED PRINCE OF GREECE: SOME SOCIAL AND LITERARY BACKGROUNDS TO THE ENGLISH ALLITERATIVE WILLIAM OF PALERNE

NORMAN SIMMS

A full version of the romance of William, Meliors, and the werewolf was probably first composed as a fixed, separate text late in the thirteenth century by a poet at the court of Yolande, countess of Hainault; the family's political connections and history as patrons of the arts make the composition of such a piece as *Guillaume de Palerne* both meaningful and understandable.[1] At work in this French romance are thematic contrasts between the exotic and the realistic, between the faboulous and the historical, bound together by celebrations of chivalry and refined love; shape-shifting and timeless monologues on love-psychology occur against a background of accurate political and geographical allusions. While the scene represented is recognizably either late Norman or early Hohenstaufen Sicily, no particular moment is realized, and the burden of the poem is celebratory magic. Most likely, as Charles W. Dunn has argued, Yolande's poet used political fables and folkmotifs brought from Sicily to write a romance exalting the deeds of her husband, Hugh de Saint-Pol, and her nephew, Baldwin VI, and praising in general the aristocratic splendour of the family's character[2].

The maker of the mid-fourteenth century alliterative version of this romance in England deliberately deletes almost all specific historical and geographical allusions[3]. He brings to the foreground and develops as a structural principle of organisation the moral and philosophical implications of the motifs in the French poem: the allegorical meanings of disguise and metamorphosis. Nevertheless, the essential contrasts between history and romance remain while their decorative and celebratory roles are diminished. Since the family connections of the Hainault family can no longer function as an explanation for the creative organising powers of the English poet—and we here assume that the medieval poem includes not merely the words but the total occasion of the artistic performance — we need to discover a more relevant context for the West Midlands baronial household audience of Humphrey de Bohun's poet, the author of *William of Palerne.*

In particular, we shall focus on the treatment of Partenidon in the poem. This peerless prince of Greece, who is by formal treaty to marry

[1] For information relevant to most of this paper, see the Introduction and Bibliographies to Norman Simms, ed., *William of Palerne: A New Edition* (Philadelphia, Pa.: Norwood Editions, 1973).

[2] The best general background to the French poem and the court of Yolande may be found in Charles W. Dunn, *The Foundling and the Werewolf: A Historical and Literary Study of Guillaume de Palerne* (University of Toronto Press, 1960).

[3] See "Notes on Translation" in William of Palerne; and Norman Simms, "Notes Towards a Poetics of Alliterative Verse: *William of Palerne*" in *The Proceedings of the AULLA Conference*, Melbourne 1970.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 57—65, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

the heroine, Meliors, daughter of the Roman emperour, is the only character not fittingly rewarded in the romantic dénouement. He returns disappointed and frustrated to his father in Constantinople, where he is admonished to accept the situation. Part of the explanation lies in the probable social and political functions of the poem and another part in the aesthetic structure of the romance.

Dunn's explanation for the frustration of Partenidon has some relevance for the French poem he studies. There, the Greeks are treated in the stereotyped manner of the French chroniclers of the thirteenth century, as somewhat foolish, decadent, and ineffective. Certainly, Baldwin as king of the captured Constantinople, would have given such views to his relations in Hainault, and his aunt would no doubt have enjoyed hearing that Partenidon

> should be jilted on his wedding day,
> that he should reach Palermo with his
> rescue ridiculously late, and that he
> should have to witness there a three-
> fold marriage and still remain a bachelor . . .[4]

But while such details may delight a scornful Baldwin and his family at Hainault, they do not seem relevant to the English audience of a half-century later.

George Ostrogorsky has shown that English involvement in Constantinople was early, with the Anglo-Norman guard replacing the Varangian corps in Byzantine armed forces during the twelfth century[5]. The first Crusade also brought Englishmen to Constantinople, and Eleanor of Aquitaine was impressed enough to try to model her London court on that which she saw in Byzantium. Nonetheless, for Englishmen of the Middle Ages Greece, or Byzantium, remained a hazy exotic place, distant in time and space, confused between classical and oriental visions. Lacking specific contextual motivation, there is no reason why a character like Partenidon should be singled out for frustration.

Such specific motivation, however, can be found in certain West Midland attitudes towards Sicily. The patron named in *William of Palerne*, Humphrey de Bohun, the ninth earl of Hereford bearing that name, had a family interest in Sicilian affairs. One of the prime factors crystallizing the baronial opposition to Henry III in the thirteenth century was the so-called "Sicilian Affair". Hence, when in 1319 the patron's father, Humphrey VIII, served as royal messenger to Hainault[6], he may have brought home a manuscript version of *Guillaume de Palerne*; the contents of the poem not only striking his fancy as an exciting and exotic romance but also seeming a pertinent (if somewhat vague) allegorical

---

[4] Dunn, *Founding and Werewolf*, p. 73.

[5] *History of the Byzantine State*, trans. Joan Hussey (Oxford: Blackwell, 1964), pp. 332, 370, 384.

[6] See, Issue Roll, no. 186, m. 7, cited in James Conway Davies, *The Baronial Opposition to Edward II, its Character and Policy: A Study in Administrative History* (New York: Barnes & Noble, 1967; repr. London: OUP, 1918), p. 355, n. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

statement of his own family's interests. It would remain for his son to have the romance re-written to the needs of the Bohuns.

Baronial opposition to Henry III, Edward I and Edward II was never a clear-cut political position of the Bohuns, even though there were times of direct military confrontation. Like the other leading barons of the realm, the Bohuns in the mid-thirteenth century were opposed to Henry II's involvement in Sicilian affairs. Norman links between the two kingdoms had long lapsed. Henry, ambitious for his son, accepted Pope Innocent IV's offer of the Sicilian crown for his son, Edmund. Unlike the arrangements Henry made for his other son Edward to marry Eleanor, the stepsister of King Alphonso, which did end the Spanish threat to English Gascony, this Sicilian business was a miserable failure for Henry. The Pope was acting in a clearly self-interested manner, to protect his flanks from a Hohenstaufen force in the two Sicilies, and his moves were viewed cynically throughout Christendom. Nevertheless Henry fell into the trap, without consulting his baronial council, and found England dunned for excessive taxes and a large expeditionary force to secure the Sicilian throne. As Margaret Wade Labarge sums up the situation, "From 1254 on, the Sicilian affair hung like a millstone around Henry's neck..." She continues graphically :

> Like circles on the water, the repercussions of the Sicilian affair spread to other problems in the government of the realm. Ths papal demand for heavier taxation of the clergy and the rapacity of the papal collectors inflated the continuous murmur of complaint to a loud chorus of protest against papal exactions [7].

Unable to fulfil the obligations imposed by Rome, Henry was forced to give back the crown of Sicily; he then blamed his barons[8], who were meanwhile in open rebellion under Simon de Montfort.

There are thus several inexact but interesting parallels between the history of the baronial revolt in England and the romantic adventures depicted in the poem. Within two generations, and in a new social setting, the more general moral meanings inherent in the poem would be sought, rather than exact historical analogues. Above all would be the various attempts to win the throne of Sicily, which rightfully, by birth and then by proof of character and deeds, belongs to William; the Spanish prince fails to achieve the throne because, obviously, his war against Sicily is both unjust and unchivalric; but Partenidon fails in his quest for more ambiguous reasons. His failure to marry Meliors is best understood within the new moral or ethical scope of the poem than in either the romantic structure of the inherited French plot or the political background of Bohun family opposition to the English monarchy.

---

[7] Margaret Wade Labarge, *Simon de Montfort* (London : Eyre & Spottiswoode, 1962), p. 144. See also : J. M. Powicke, *King Henry III and the Lord Edward : The Community of the Realm in the Thirteenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1947), vol. I, p. 237.

[8] Powicke, *King Henry III*, I, pp. 386, 433.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Let us therefore turn to the character of Humphrey de Bohun and determine the main outlines of his career, and from this get a general picture of his court and the kind of poem he would be inclined to engage his poet to re-create. Humphrey, who was infirm most of his life, died unmarried and childless. Aside from a few symbolic gestures in the king's service, he did not participate in the major events of the early Hundred Years's War. The significant military role in the family was taken by his younger brother William, whose children inherited the family titles and prestige. In 1337 Humphrey was supposedly with Edward II at the Vow of the Heron, the romanticised opening of England's attempt to wrest the crown of France from Paris. This event, if real, was merely ceremonial. The next year, 1338, Humphrey officially handed over to William the office and duties of Constable of England. In the late 1340's, when English victories in France were enriching many of the barons, enhancing Edward's fame, and causing seasons of celebration, Humphrey instigated several minor difficulties for the king's messengers (asking illegal tolls on the way to Wales), sided with the rich burghers in Parliament asking for an end to expensive foreign wars, unfair monopolies, and action against Scottish incursions, and—if the dating for *William of Palerne* in 1347—48 is correct—running his own alternative entertainments.[9]

More than most English barona Humprey's religious activities seem sincere professions of Faith, and the records and his will reveal a pious man truly concerned with his own and others' souls[10]. He would no doubt be aware of the role two bishops of Hereford played in the Sicilian affair. One, Peter of Aigueblanche, one of the Savoyards brought over by the Pope in 1263 to collect the hated tax for the Sicilian expedition, was arrested by the barons[11]. The other, Peter's replacement, Thomas de Canteloupe, was so much a fighter for the baronial cause, that during the reign of Edwards II, as an act of public defiance, the barons petitioned the Pope to canonize their hero[12].

William of Palerme, an English narrative in the alliterative mode, is a poem about the nature of man, defining him on the one hand in terms of appearance (so that disguise and transformation assume allegorical roles) and on the other in terms of behaviour (wisdom and courtesy set against selfish stupidity and bestial cruelty). The ability to rule well becomes a sub-heading of this new thematic concern, and politics thus a part of morals. Viewed in this way, the historical allusions which had relevance for Yolande's court at Hainault become pointless decorations for the baronial audience of Humphrey de Bohun. The main narrative movements in the English poem remain those of the French romance: the treacherous attempts to usurp rightful heritages from the werewolf and from William, the Spanish war to impose marriage on the Sicilian

---

[9] See, Introduction to *William of Palerne*; also, Davies, *Baronial Opposition*, pp. 426–429, and James McKinnon, *The History of Edward II (1327—1377)* (London, 1900), p. 353.

[10] For exemple, see Humphrey's will in N. H. Nicolas, *Testamenta Vetusta* (London, 1826), pp. 66—68; and also cp. John Cammidge, *The Black Prince* (London, 1943), p. 257.

[11] Labarge, *Simon de Montfort*, p. 208.

[12] Davies, *Baronial Opposition*, pp. 344, 350—451.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

princess, the family and feudal obligations which bring together, first, Roman and Greek, and then, Sicilian characters, and finally the long discussions on good kingship.

These elements are examined from the perspective of ethical behaviour. Man is defined by his "wit", that is personally by his ability to reason and keep control of himself and his passions, and publically by his ability to act courteously and chivalrically and to lead others into political and military acts of valour. Rightful rulers are those not merely (although essentially) born to rule, but those who demonstrate fair judgment, self-control, and Christian charity. In the French poem, these themes are inherent in the action or stated as part of the decorative celebration of the main characters ; the names of real men and events adds to the laudatory display ; the historical elements are exotically balanced against magic and oriental colour. The English alliterative maker's methods are different. He is more allegorical, although not in the simplistic sense of personification allegory (or prosopoeia), where the surface texture disappears with the interpretation of its rational significance. Rather, he is allegorical in the sense of handling a variety of mimetic forms on the same narrative level, of reduplicating character types rather than showing psychological complexity or confusion : in other words, he moves away from symbolism, where meaning is always simplifying itself—a reductive process culminating in the spectacular but superficial display of colour and rhetoric that is *Guillaume de Palerne. William of Palerne* is open-ended, moving out towards complexity.

In this way, Partenidon is a key figure in the understanding of the English alliterative poem ; what happens to him prevents the neat symbolic tying up of all plot elements. Attempts to explain the frustration of Partenidon lead towards allegory rather than symbolism, tease the historical analogues to the poem, and so open further ethical questions.

Partenidon is the son of the Greek emperor who lives in Constantinople. His first frustration comes when Meliors, on the eve of his arranged wedding to her, runs off with William, both dressed as bears. At this point William is an unknown at court, vaguely recognized as more noble than his humble origins as a cow-herder would indicate, yet certainly not a fit match for the daughter of the Roman emperor. While Meliors and William escape down the boot of Italy, aided by the transformed werewolf, Partenidon returns sadly to Byzantium. Partenidon's second frustration is caused by William too. William's mother, the Queen of Sicily, is also sister to the Emperor of Constantinople ; and when she is attacked by Spaniards, she sens for help from her brother. Partenidon sets off with this armada. Meanwhile, however, William has rescued the Queen and learns that she is his mother. When Partenidon arrives, the war is already over and wedding preparations are underway. The arrival of the Greek prince seems almost an intrusion, but curteously Partenidon is invited by William to attend the marriage ceremonies. Courtesy and strategy force Partenidon to watch the wedding of William and Meliors passively. He returns home sad and disappointed, and his father sharpens

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

the pain by expressing satisfaction in the nobility of William's birth and character.

These frustration might serve a political function if they could act as reminders to the Bohum family of the failure in the Sicilian Affair, when prince Edmund had to give up his claim to Sicily. William deserved the crown : he was a Sicilian and settled the kingdom's problems himself. But closer examination of this analogy creates difficulties. The majestic and magnanimous Emperour of Greece cannot be compared to the foolish Henry III or even to Edward I. Nor could the powerful, if belated, Greek military force be compared to the non-existent English expeditionary force to Sicily. The only political parallels that might stand up to extended scrutiny are those dealing with jilted or disappointed suitors.

In 1346 a marriage between Joan de la Tour, Edward III's second daughter, and Don Pedro (later known as "the Cruel"), Alphonso XI's eldest son, was arranged. Unfortunately, two years later, on her way to Spain to be married, the thirteen year old princess was stricken with plague and died in the small French village of Loremo, thus delaying a treaty between Spain and England until June 1362. The death of the lovely young princess at a time of great rejoicing in England may have struck an imaginative chord in a poet, or in a patron commanding the re-creation of *Guillaume de Palerne* for a West Midlands audience. Historical imagination, too, would have seen the analogue of another princess Joan the daughter of Henry II and Eleanor of Aquitaine, who as an infant had been promised as bride to Roger, the son of William I of Sicily. This proposed marriage was part of the background to the historical situation alluded to in the French romance. Although the death of Roger caused the marriage contract to be transferred automatically to the next son, the future William II (called "the Good"), during the regency period (1166—1171), Margaret of Navarre estranged the English by negotiating another engagement for William, this time with Marie, daughter of Manuel Comnenus, Emperor of Greece at Constantinople. Although the Greeks eventually balked, the English's saw the Greek engagement as a threat, and relations between the two Norman kingdoms was not normalised until 1177 when William invoked the old marriage contract and wed Joan. Through the queen, the Anglo-Normans participated in the glory of Sicily at one of its highest cultural peaks.

The treatment of Partenidon in *William of Palerne* may reflect some memory of resentment against Marie of Byzantium, but with an imaginative change in sexes involved. Generally, however, Partenidon is treated well in the English poem, and at worst as a spoilt child. He acts in good faith at all times, the frustrations being external to his will ; only his sense of disappointment, contrasted with his father's acceptance of William as a worthy husband for Meliors, keeps the frustration alive. Obliquely the narrator seems aware of the problem, in the way he seems to introduce Alesandrine, Meliors' lady-in-waiting as a wellborn potential bride, as though for Partenidon, but then has her marry the Spanish prince.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

In the poem external appearance is made a test of humanity. The witty werewolf remains human—kind, generous, and wise. William and Meliors, and still later the Queen of Palermo, disguise themselves as beasts to avoid the dangers of irrational demands put on them, but remain essentially humane characters. The Spaniards and certain other characters, while remaining human in real life, appear as beasts in dreams, signalling their own loss of self-control and their ability to rule others wisely and well. Partenidon's disguise is different, and yet a vital part of the whole allegorical structure.

Only by accepting the structure of the poem in a more figurative sense than has usually been done can we see the imaginative place given to Partenidon, and the new significance accorded his frustrations. Of course, what seems to us now vague and obscure, forced and even improbable, may have been originally—through the use of not only voice inflection and gesture on the part of the performer, but also costume, music, and dance — eminently clear and obvious. This is not the time, however, to speculate on probable tapestry backgrounds and carved figures in the great hall of the Bohun baronial castle. Suffice to say, that the length of the poem and the piety of the formulaics suggests a several days reading, perhaps during the Christmas season of 1346—1347, a time when Edward III was mooted as the new Holy Roman Emperor, when most of the barons were celebrating the recent victories in France, and when Humphrey de Bohun would need the comfort of a spiritualised view of his own family's history of the Sicilian Affair. The message of *William of Palerne* balances the hope for glory in the victory of William against the mild, private but significant frustration of the young Greek prince, Partenidon.

By taking the geography of the poem, also in a more figurative rather than literal sense, where the actions of the Spaniards are balanced against those of the Greeks, and with a direct journey to Sicily by William indicating the natural order of succession, we see why the historical allusions of the French poem could be deleted as irrelevant. Each nation must solve its own problems, or help each other through love and charity; only Partenidon's private grief prevents full reconciliation with Sicily. Even the King of Spain is forgiven once he accepts all the revelations of character and title. Because he cannot accept privately what he is forced publically to accept, Partenidon alone still wears a disguise at the end of the poem. The fault is not great but, like Sir Gewain, in the contemporary poem, he lacks a little. The lack is what makes him human, and what, I would suggest, maintains a realism in the poem all the triumphant marriages seems to belie.

To see this more clearly, let us examine two relevant passages in the text. Having done well for his father, his aunt, and even for William, Partenidon, after the weddings in Palermo, prepares to return to Constantinople:

> Partenidon passed to schepe & his puple after
> & went wightli to saile — the wind was at the best —
> & saileden with game & gle to Grece, til thei come.
> Than told he tyt to his fader treuli the sothe
> Of fortune that was falle from comsing to th'ende,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

How his semli suster was holpen thurth hire sone
& how that maide Meliors was wedded that time
To his owne neweu, though it had him nought liked.
& whan th'emperour hade herde holli tho wordes,
He was a-wondred gretli — as he wel might!
But glad he was that his neweu so nobul was wox,
& preised so perles al other that he passeth,
Of alle knightes under Krist that knowe were thanne,
& that his doughter of here duresse was so deliuered.
Gretli he thonked God of his grete might,
& liued than in lisse al his lif after.

Although the entire Greek fleet sails with the formulaic joy of "game and gle", Partenidon reports to his father that he does not approve of the marriage between William and Meliors. The emperour wonders but is glad and satisfied by the revelation of William's identity. Above all, he is happy that "his neweu so nobul was wox", which suggests that so far as he is concerned the previous disgrace to Partenidon is now cancelled out. There is no indication that the prince of Greece has changed his mind: he still disapproves of the marriage.

Earlier the poet had been more explicit in rendering Partenidon's feelings. As the preparations are underway, the alliterative maker remarks on the Greek prince's attitude;

Than th'emperoures sone of Grece was agreued sore
Whanne he wist on the morwe the mariage schuld bene,
For he wend hire haue wedded whilom in Rome.
& theigh he wist William his nobul newe thanne,
Hade he had his ost he wold haue a-saide there
To haue with stoteye & strengthe stoutli hire wonne.

This is not mere frustration, but anger and disappointment verging on violence, with only the absence of his troops preventing Partenidon from attempting to abduct Meliors. The bitterness, however, is contained, "though it him sore rewed". Circumstances force the Greek prince to hide his frustration, and this pushes him into the pattern of disguisse characteristic of the poem a pattern significantly modified by his masquerade, since it occurs precisely during the ceremonial confirmation of unmasking for all other characters, the werewolf, William, Meliors, the Queen of Palermo, and so forth. The narrator, it should be noted, is not causal but quite explicit about this fact. He intrudes into the text with a personal reflection:

& semblant made he sobur, so as it him paide —
But I hote the, in hert it liked him wel ille!

The corresponding passage in the French version, *Guillaume de Palerne*, is much less explicit: we are merely told that Partenidon was unable to take Meliors away by force. The alliterative poet stresses that the prince found it expedient to appear "sobur", or solemn, befitting the marriage rites, but that in his heart he was bitter ("it liked him wel ille").

In the lines that follow, the narrator seems as though he were to satisfy Partenidon's frustration. He speaks of the need to find a marriage partner for Alesaundrine and, because of the paratactical structure, the lack of connective implies the probability that the Greek youth will be

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chosen; but that expectation is deflated when the Spanish prince is chosen instead. The deflation of expectations is somewhat comic, adding to the minor but very real hurt Partenidon suffers.

The same frustration is present in the French poem and there is some possibility that political motivations explain the loose end. The English poet shows by his explicit remarks that he is significantly aware of Partenidon's feelings but does not offer any clear function for them, except insofar as he attaches them to the themes of disguise and transformation, suggesting that the continued disappointment of the prince, necessarily hidden by public duties, removes the whole poem from the realm of pure romantic wish-fulfilment. External motivations in the politics of the Bohun family are tenuous explanations for this frustration, although I have tried to show that they might have some bearing on the problem. The frustration may, of course, stem from some forgotten mythic event in the folklore analogues to the romance, perhaps retaining an emotional impact vaguely understood within the ceremonial life of late medieval court society but now unavailable without a fuller study of the arts and artifacts of the English hinterlands than yet undertaken. Nevertheless, what we have been able to see by this attempt at criticism has been the profound interaction of historical and aesthetic factors in the solving of literary problems.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SURSELE FANTASTICULUI ÎN OPERA LUI E. A. POE

MONICA PILLAT

Pentru a putea înțelege și analiza sursele și natura fantasticului în opera lui E.A. Poe, se cuvine mai întîi să întreprindem un studiu asupra momentului istorico-literar în care s-a format și a crescut personalitatea scriitorului.

Născut în 1809 la Boston, E.A. Poe și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la Richmond, unde și-a însușit mentalitatea aristocratică a Sudului, caracterizată printr-o viziune medieval-conservatoare și structurată într-un climat aparte de restul continentului. Folclorul, creat în această zonă, abundă în povești cu stafii și vrăjitoare, corăbii-fantomă, răpiri de eroine serafice, aspecte rătăcitoare, avînd o pronunțată predilecție pentru senzaționalul macabru.

Din punct de vedere religios și moral, predomină concepția puritană asupra lumii, după care umanitatea se împarte în aleși și damnați, împlinindu-și destinul sub domnia unei divinități aspre și răzbunătoare. Puritanismul are o coloratură sceptic-fatalistă prin accentul pus pe esența malefică a omului, supus tentației și ispitelor, fiu al lui Adam, simbol al sublimului efemer dar și al inevitabilei prăbușiri. Pe la începutul secolului al XIX-lea însă, doctrina își pierde din vigoare, înregistrîndu-se o treptată slăbire a credinței în Dumnezeul puritan. Rămîne totuși la fel de puternică obsesia păcatului originar, semn al eternei damnări, ambiguitatea bine-rău în componența umanului, imaginea soartei irremediabil compromise.

Pe plan literar, Poe este contemporan cu mișcarea transcendentalistă, de emancipare romantică a spiritualității americane de sub austeritatea puritană, de glorificare a omului, investit acum cu capacitatea creatoare a dumnezeirii și situat ca focar de frumusețe și lumină în centrul universului.

Se conturează în opoziție cu eroul puritan un Adam candid și pur descoperitor fascinat al naturii edenice dinaintea prăbușirii.

Privite din unghi istoric, evenimentele literare, care au culminat cu mișcarea transcendentalistă, apar ca rezultat al constituirii națiunii americane în urma Revoluției și a semnării la 4 iulie 1776 a Declarației de Independență, momente cruciale în afirmarea politico-socială și culturală a noului continent.

Scriitorii transcendentaliști, ca și predecesorii lor (B. Franklin, W. Irving, Gh. Brockden Brown, F. Cooper), au început prin a transfigura în mod creator modelele europene, luptînd pentru formarea unei

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 67–76, București, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literaturi naţionale originale, cu rădăcini adînci în realitatea americană. Primul pas spre îmbogăţirea surselor de inspiraţie, pe lîngă sugestia livrescă, a fost valorificarea folclorului, şi pe tot parcursul secolului al XIX-lea s-au publicat culegeri de obiceiuri şi tradiţii, colecţii de legende şi almanahuri, punîndu-se în evidenţă specificul şi calităţile particulare ale personajului popular american.

Ca editor al revistei „Southern Literary Messenger" (1835) în Richmond, Poe a căutat ca şi confraţii săi (Hawthorne, Longfellow, W.C. Bryant) să trateze teme şi motive pornind de la folclor. Aproape majoritatea nuvelelor sale, scrise în gustul pentru senzaţional al vremii, sînt sublimări ale unor teme din folclorul sudic; călătoria pe corabia fantomă, torturarea eroinei serafice, sabatul spectrelor şi răzbunarea strigoiului. La acestea se adaugă atît sugestii ale folclorului colonial cu călătoriile pe mări exotice şi în ţinuturi luxuriante, cu fanaticii căutători de comori, cît şi influenţe ale creaţiei colective a pădurarilor şi yankeilor, cu farse, istorisiri de vînătoare, legende despre D. Crockett — Münchausen-ul performanţelor fizice. Din folclorul puritan, Poe a preluat imaginea mascaradei, a carnavalului ca modalitate de revelaţie a alter-egourilor.

Receptiv la preferinţele epocii pentru mesmerism şi magnetism, Poe a întreprins o serie de analize ale fenomenului de hipnoză *(Mesmeric Revelation, Von Kemplen and His Discovery, The Facts in the Case of Mr. Valdemar)*, imaginînd experimente insolite în sondarea stărilor-limită. El a mers mai departe însă, transformînd senzaţionalul ieftin al pseudo-ştiinţelor amintite într-o tulburătoare tensiune a conştiinţei exploratoare. Studiile sale reprezintă momente importante în configurarea psihologiei moderne.

E. A. Poe şi fantasticul gotic

Se poate afirma că Poe s-a servit de sugestiile literaturii europene, numai în alcătuirea şi structurarea metodei şi stilului, împrumuturile ţinînd mai curînd de substanţa formală a operei şi mai puţin de conţinutul ei.

Viziunea iluministă asupra existenţei îşi găsea expresie în fantasticul de tip alegoric, supranaturalul de esenţă morală şi socială fiind consemnat la modul strict lucid şi raţional, cu maximum de explicaţii necesare.

Din punct de vedere narativ, la Pope, la Swift sau la Voltaire, supranaturalul provine fie din hiperbolizarea faptului mărunt cotidian, fie din excesul detaliilor realiste în notarea evenimentului fantastic[1]. Deghizarea, schimbarea proporţiilor, metamorfoza şi răsturnarea valorilor sînt mijloace de creare a lumii fantastice în iluminism.

Supranaturalul aici nu are nici o contingenţă cu sublimul, feericul sau terifiantul, ci mai degrabă cu grotescul şi absurdul unei societăţi ultraraţionale.

În preromantism se constată o restrîngere a ariei de interes social, fantasticul căpătînd treptat o coloratură intens-subiectivă. Supranaturalul

[1] V. Călin, *Alegoria şi esenţele*, Bucureşti, 1969, p. 180.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

devine tot mai mult proecția unor neliniști interioare sau vagi nostalgii și se exprimă simbolic, se sugerează numai, se intuiește.

Romancierii gotici englezi H. Walpole, Ann Radcliff, W. Beckford, M.G. Lewis creează un univers terifiant, bîntuit de fantome, cu castele sumbre și catacombe, cu reîncarnări, întîmplări spectaculoase și destine imprevizibile.

Se conturează un spațiu de maximă incertitudine, unde totul ajunge posibil : personaje pictate ies din tablouri, armuri zăngăne în toiul nopții, uși și ferestre se deschid singure, draperii își mișcă sumbru faldurile. Simultan, animismul și viața secretă a lucrurilor, metamorfoza prin metempsihoză, exacerbarea simțurilor la șocul spaimei constituie surse ale fantasticului gotic. Pe de altă parte însă, se menține predilecția iluministă de a explica logic și rațional supranaturalul.

Din literatura gotică engleză și americană (Charles Brockden Brown), Poe a reținut atît recuzita în amenajarea decorului, cît și tehnica raționalizării fantasticului la modul iluminist.

În cadrul peisajului preromantic, propus de romancierii gotici, Poe a operat însă schimbări fundamentale.

Astfel, castelul bîntuit devine metafora labirintului existențial, casa Usher sau corabia cu care navighează Pym fiind exemple în acest sens. Stafiile și spectrele sînt înlocuite cu personaje muribunde sau în transă, întrupări ale stărilor hibride : viață-moarte, realitate-vis. Răpirile, cataclismele, reîncarnările și atrocitățile sînt convertite la Poe în fenomene de conștiință, revelînd trăirile abisale ale eului, fascinația răului și tentația autodistrugerii. Călătoria exotică spre țărmuri necunoscute înseamnă aventura cunoașterii, a descifrării tainelor identității, traiectoria eroului fiind dirijată spre explorarea universului interior.

Constatăm o transformare a fantasticului gotic într-un instrument de investigație psihologică, supranaturalul reflectîndu-se în tonul febril al confesiunii, în acuitatea crizei sufletești, în tensiunea extremă de comunicare a faptului subiectiv.

Pe plan narativ, fantasticul rezultă, ca și în iluminism, din consemnarea lucidă a evenimentului insolit.

În linii mari, se pot distinge trei modalități de raționalizare a fantasticului în opera lui Poe.

În prima categorie ar intra nuvelele care au ca tematică pregătirea și săvîrșirea unei crime, act provenit din impulsul malefic al eului de a se autoanihila *(The Tell-Tale Heart, The Black Cat, The Imp of Perverse, The Cask of Amontillado).*

În etapa pregătirii, personajul încearcă să demonstreze la rece că este perfect normal și că tot ce i se întîmplă este o urmare logică, o înlănțuire de cauze și efecte. În sprijinul pledoariei, el aduce ca argument calmul și calculul cu care acționează în vederea comiterii omorului.

Ca și la Swift și mai apoi la De Quincey, observăm abundența informațiilor realiste, acumularea treptată a detaliilor care cresc într-o aglomerare dementială. Personajul poesc, ca și cel swiftian, nu se întreabă niciodată „de ce" ?, nu caută un sens sau o motivație clară pentru acțiunile sale, fiindu-i propriu fanatismul cuplat cu absența uimirii. Întrebarea sa este „cum ? prin ce mijloace ?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De îndată ce își atinge scopul, eroul care se distanța de semnificația actului ca atare, tratîndu-l numai din punct de vedere tehnic, se tulbură, își pierde luciditatea și începe să se miște haotic. Fantasticul exterior, concretizat prin pregătirea detașată a unei atrocități, se interiorizează, monstruozitatea comisă prelungindu-se tentacular, acaparînd și otrăvind făptașul cu vedenii. Pentru restabilirea echilibrului este necesară excluderea fantasticului ca stare coșmarescă de conștiință prin mărturisire, implicit prin condamnarea confesorului la moarte.

În a doua categorie intră nuvelele care înregistrează experiențele-limită : naufragiul, tortura, prăbușirea în abisul oceanului *(The Pit and The Pendulum, M.S. Found in a Bootle, A Descent into the Maelström).*

În primul, personajul confruntat cu sfîrșitul luptă cu disperare să scape, încercînd zadarnic să amîne inevitabila sa neantizare.

În etapa a doua el se resemnează, acceptîndu-și moartea și prin aceasta se eliberează de spaime. Cu alte cuvinte, dacă la început eroul se războiește cu fantasticul, cu fantomele uriașei sale neliniști spre a ieși la limanul unei lumi raționale, în următorul moment el cedează, aderînd la fantastic.

În locul zvîrcolirii, apare curiozitatea pasionată. Personajul își dă seama că este nu numai victima, dar și unicul martor al unei experiențe capitale, un ales prin destinul lui singular și că deci are extraordinara șansă de a observa și analiza fenomenul existențial în cele mai complexe ipostaze.

În sfîrșit, nuvelele polițiste propun imaginea detectivului care creează fantasticul spre a-l descifra *(The Murders in the Rue Morgue, The Mysteries of Marie Roget, The Purloined Letter).*

Închis în noaptea artificială a unei camere cu obloanele trase, Dupin imprimă faptului divers un caracter supranatural, demonstrîndu-și metodic viziunea. Detaliul banal, obiectul inofensiv, zgomotul neclar devin argumente în sprijinul halucinantei sale interpretări.

E. A. Poe și fantasticul romantic

Romantismul continuă transformarea fantasticului într-un peisaj sufletesc, opunînd alegoriei simbolul, fanteziei — imaginația creatoare. Dacă fantezia se limita la combinarea mecanică a datelor existente, imaginația transfigurează realul, îl amplifică și-i adaugă nemărginirea visului. Terifiantului din fantasticul gotic i se alătură acum sublimul revelat în setea de ideal a romanticilor, grotescul căpătînd o potențare specifică prin fuziunea celor două dimensiuni.

Pe de altă parte, ironia romantică, prin procedeul închegării și distrugerii simultane a universului fictiv conceput, prin tehnica răsturnării și prin dedublarea sau multiplicarea la nesfîrșit a eurilor, merge mai departe pe linia dizolvării contururilor și a certitudinilor, subliniind nesiguranța și relativitatea realului ca atare. Se constată astfel o estompare a contrastelor : percepție-imaginație, realitate-ideal, viață-vis, o diluare a consistenței lumii obiective pînă la totala ei convertire în subiectiv.

Fantasticul devine climatul de predilecție al romanticilor fascinați de imprevizibilul trăirilor interioare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum evaziunea și iluzia constituie elementele de cufundare în supranaturalul romantic, fantasticul își va găsi cele mai adecvate întrupări în exotismul unei naturi virgine, în geografia visului, în eros și magie, invocînd întunericul ca decor și mediu inițiatic.

Dacă la Young și Gray noaptea era prilej de meditație asupra efemerului uman, dacă la Schelling, Novalis și Coleridge ea însemna refacerea temporară a unității primordiale prin contopirea în beznă a contrariilor, la Poe noaptea ajunge o permanentă stare de spirit. Eroii lui Poe au o adevărată foame de noapte, creînd-o și în plină zi prin camuflarea îngustelor ferestre cu draperii bogate, chiar lămpile sînt acoperite cu abajururi groase, lăsînd numai o dîră slabă de lumină, o undă sugerînd prezența undeva departe a solarului.

Interesant de observat este faptul că întotdeauna, în momentele culminante ale acțiunii, cînd personajele se află în preajma unor descoperiri senzaționale (Dupin, *The Murders in The Rue Morgue*), în cursul unor experiențe-limită *(The Pit and The Pendulum, A Descent into the Maelström)* sau în pragul confruntării cu alter-egoul *(William Wilson)* ori cu moartea *(The Mask of The Red Death)*, se face un întuneric absolut. Eroii implicați în beznă nu numai că disting mai bine contururile, dar le și pot descrie cu maximum de detalii, ca și cum ele s-ar afla expuse la cea mai limpede lumină. Această înnoptare bruscă a sufletului nu aduce orbirea momentană, ci dimpotrivă creează un întuneric vizionar, indispensabil revelației.

În alte nuvele, noaptea ca preludiu al neantizării este strîns legată de imaginea cavoului.

În timp ce la Young, Gray, Ossian, Byron sau Eminescu, ruinele și cimitirele creează o atmosferă exotic-sumbră, prielnică unor cugetări despre vremelnicie, la Poe mormîntul ajunge simbolul cumplitei claustrări.

Cercetînd mai întîi structura arhitectonică a clădirilor și încăperilor, observăm că universul poesc este un labirint circular, perfect închis, cu ziduri groase de temniță, cu ferestrele așezate foarte sus, spre a împiedica accesul, cu un număr infinit de culoare, nișe, camere în care domnește întunericul, eroul neștiind niciodată exact adevăratele dimensiuni ale casei unde locuiește. El se simte prins în această capcană savantă și, cum nu-i cunoaște alcătuirea, simțurile sale își măresc la maximum acuitatea, încercînd să perforeze beznă, să deslușească o cale spre afară. De aceea, dintre toate, auzul este cel mai dezvoltat, cele mai imperceptibile zgomote căpătînd o sonoritate demențială.

În *William Wilson*, *The Fall of The House of Usher*, *The Angel of the Odd*, *Ligeia*, personajele suferă de o nervozitate extremă, sînt bolnave de imaginație, părîndu-li-se că în întuneric zidurile respiră, obiectele palpită de-o viață tainic-malignă. Aici se vede deosebirea atît de fantasticul gotic cît și de cel romantic propriu-zis, căci Poe nu are nevoie de apariții miraculoase, vampiri și spectre, pentru a crea o tensiune supranaturală, ci reușește s-o sugereze prin intermediul senzațiilor exacerbate de spaima care deformează proporțiile realului.

Circumscris într-un spațiu fără ieșire, eroul încearcă să acționeze, să-și descarce neliniștea, comunicînd-o altcuiva, prizonier al aceluiași labirint. Această ființă, de obicei mai vulnerabilă decît eroul, este fie o iubită *(The Oblong Box)*, o soră *(The Fall of the House of Usher)*, un bătrîn

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(The Tale Heart) sau o soție *(The Black Cat)*, uneori condamnată la o boală incurabilă, cu stări de somnambulism, căderi în transă sau fenomene de moarte aparentă. Pentru a se elibera de spaime, eroul își ucide colocatarul sau îl zidește de viu în hrubele sau pivnițele casei. Crima apare momentan ca un catarsis, ca o răsfrîngere a soartei lui în fapta-oglindă. Căci ucigașul este el însuși închis, îngropat de viu într-o clădire-sicriu și singurul act de răzbunare împotriva destinului claustrant este ca la rîndul lui să facă o victimă, să creeze un mormînt în cuprinsul cavoului existențial.

În unele nuvele, personajele reușesc să evadeze de acasă, îmbarcîndu-se pe corăbii, în călătorii pe oceane *(M.S. Found in a Bottle, A Descent into the Maelström, The Narrative of Arthur Gordon Pym)* sau dispărînd cu balonul în cosmos *(Hans Pfaal)*.

Spre deosebire însă de aventura romantic-compensatoare pentru sufocantul cotidian, desfășurată pe cîmpul deschis al mărilor și în nemărginirea unor ținuturi luxuriante, călătoria la Poe se petrece în același spațiu închis al mormîntului. Corabia pornită pe ocean e de fapt un sicriu[2], iar eroul se mișcă fie printre fantomele unor navigatori morți de mult *(M.S. Found in a Bottle)*, fie se ascunde de teama echipajului sălbatic de la bord *(The Narrative of Arthur Gordon Pym)* și pentru a ieși totuși pe punte, fără riscul de a fi ucis, se deghizează în cadavru. Nici chiar cînd este cu ai săi într-o barcă de pescari, eroul nu se află mai în siguranță, căci atunci oceanul se preschimbă pe neașteptate în abis, înghițindu-l într-un cavou de apă *(A Descent into the Maelström)*. Aventura în cosmos, mai spectaculoasă în neobișnuitul imaginilor, îl aduce pe erou în lumea grotească a pigmeilor din lună, un fel de Yahoos atît prin monstruozitatea alcătuirii fizice, cît și prin primitivismul existenței lor. Prizonierul acestor gîngănii umane, Hans Pfaal, ca și Gulliver altădată, încearcă zadarnic să se întoarcă pe planeta sa irremediabil pierdută.

Călătoria, la Poe, ca și la romantici, are un caracter subiectiv, sondînd zonele cele mai profunde ale conștiinței. Trebuie precizat însă faptul că, sub influența puritanismului, Poe a dat o tensiune aparte acestei explorări, călătoria spre cunoaștere însemnînd inițierea în malefic, iar revelația culminînd cu anihilarea eului, cu dizolvarea sa în fantastic *(M.S. Found in a Bottle, The Narrative of Arthur Gordon Pym)*.

O altă modalitate romantică de evaziune și cercetare a tainelor identității este visul[3]. În structurarea concepției despre universul oniric, distingem mai multe ipostaze.

La Jean Paul și Schelling, visul, văzut ca frate al morții, deschide perspectiva asupra infinitului, duce spre ancestral, refăcînd unitatea pierdută, și creează spațiul edenic al vîrstei de aur. Sublimul acestei stări e cuplat la Jean Paul cu teroarea neantizării, cel cufundat în somn destrămîndu-se în alter-egouri.

Novalis introduce ideea similitudinii între fantasticul oniric și miraculosul din basme, subliniind absoluta disponibilitate a spiritului prin intermediul căruia „lumea devine vis și visul lume"[4].

---

[2] Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois Univ. Press, 1971, p. 178.

[3] A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970.

[4] H. Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, 1969, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Treptat însă, imaginea se întunecă și găsim la Tieck, Hoffmann și mai apoi la Heine, tranformarea visului în coșmar, în mijloc grotesc de parodiere a realului, accentuîndu-se totodată disonanțele, contrastul tragic-comic al închistării cotidiene în opoziție cu nemărginirea îmbelșugată a oniricului. În același timp, Hoffmann, Baader, Kerner și Kleist descoperă că prin vis, transă, nebunie sau somnambulism se poate atinge o stare de clarviziune excepțională, o apropiere unică de esența cunoașterii abisale[5].

Însușindu-și estetica germană asupra spațiului oniric, Edgar Allan Poe utilizează visul ca mijloc de investigație psihologică, fantasticul exprimîndu-se fie în preschimbarea realului în coșmar, fie a visului în real.

În *The Mask of the Red Death* apare silueta prințului Prospero baricadat împotriva ciumei în castelul său de vise. Dar, în carnavalul fastuos al fantasmelor, pendulează sumbru limbile timpului, printre toaletele fabuloase se strecoară inevitabil realul sub masca unui cadavru plin de sînge, năruind visul în moarte.

În majoritatea nuvelelor însă, se operează transformarea treptată a realității în oniric, eroii simțind permanent nevoia să precizeze că ereditar posedă o foame de vis și fantazare, o acuitate a percepției vecină cu nebunia vizionară a inițiaților.

Cercetînd ipostazele idilei la Poe, observăm în Eleonora, Ligeia sau Berenice, că iluzia, visul și transa sînt indispensabile iubirii înfățișate ca o comuniune funebră între aparență și esență, viață și moarte.

În închipuire, personajul lui Poe își află alter-egoul care coboară din vis în cotidian, spre a-l însoți pas cu pas ca propria-i umbră. În încleștarea halucinantă a lui Wilson cu dublul său, asistăm la războirea rațiunii cu imaginarul, exterminarea visului echivalînd cu uciderea realului.

Alături de teroarea provocată în conștiință de confruntarea cu alter-egoul, întîlnim la Poe imaginea existenței ca întrupare concretă a coșmarului. În *The Pit and the Pendulum*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *M. S. Found in a Bottle* și *A Descent into the Maelström*, eroului îngropat de viu în hrubele Inchiziției sau în oceanul-mormînt i se pare că dăinuie numai în virtutea visului, că tot ce i se întîmplă se petrece în somn și luptă cu înfrîngerea pentru a se trezi. Deschizînd ochii, el află același peisaj al groazei, coșmarul său semnificînd de fapt realitatea terifiantă în care se zbate fără ieșire.

Alteori, visul devine, ca și la Tieck, Hoffmann și Heine, un instrument de deformare grotescă a cotidianului. În *The Spectacles*, *The Man that Was Used Up*, *The Sphinx*, personajul cade victimă aparenței, a iluziilor optice, fantasticul grotesc luînd naștere din confundarea hidoșeniei cu sublimul, a bătrîneții descompuse cu adolescența, a mecanismului perfect cu umanul, a minusculului cu giganticul.

Nuvela *The Angel of the Odd* se desfășoară pe aceeași linie de spulberare a certitudinilor, din perspectiva ironiei romantice. Aici însă visul, asociat cu dragostea și paradisurile artificiale, își pierde coerența, înregistrînd ruptura, dezordinea universală percepută de simțurile dereglate, iar Îngerul Ciudățeniei este fără doar și poate oniricul aducător de haos.

---

[5] Ricarda Huck *Die Romantik*, Leipzig, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În *Hop Frog, Four Beats in One, The Black Cat, The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, Poe depășește formula romantică prin convertirea totală a visului în realitate. Cotidianul devine fantastic, se exprimă în limbajul coșmarului, Poe trecînd la analiza celor mai acute discrepanțe din componența eului. Grotescul, împins dincolo de limitele acceptiunii romantice, se transformă în modalitate de revelare a subumanului bestial, de aproximare a labilității: normalitate — demență, benign — malign, luciditate rațională — impuls orb animalic.

În afara călătoriei și a visului, o altă cale de acces spre nemărginire este oferită eroului de pactul cu diavolul. Faustianismul și demonismul luciferic capătă în romantism o potențare unică, cele două ipostaze ajungînd dimensiuni ale spiritului avid de cunoaștere.

Pe plan social, demonismul își găsește exprosie în manifestarea revoluționară a personajului în conflict cu opacitatea și rigiditatea lumii înconjurătoare. Fantasticul ține mai mult de alura sufletească a acestui erou, condamnat printr-o ereditate funestă, ori printr-un trecut bogat în evenimente sumbre. Byron, în *Lara*, *Childe Harold*, *Manfred* și *Corsarul*, Hugo, în *Legenda veacurilor*, și Eminescu, în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu*, au ilustrat această ipostază.

Pe plan erotic, pactul cu diavolul apare în nostalgia pămînteanului de a se uni cu infinitul, a veșnicului de a-și potoli setea de efemer.

La Eminescu, Vigny, Lermontov și Melville mai aflăm și dicotomia înger-demon, desemnînd aspirația simultană a erosului spre serafic și teluric, solar și nocturn, apolinic și dionisiac.

Pentru bătrînul marinar al lui Coleridge, Cain-ul byronian și pentru Ahab, personajul lui Melville, actul faustic echivalează cu ruperea echilibrului, a armoniei, prin comiterea unei crime: uciderea albatrosului, omorîrea fratelui, vînătoarea balenei albe.

Prin crimă, eroii se inițiază în rău, cunoașterea însemnînd atît revelarea maleficului intim al ființii, cît și transcenderea lui prin suferință, penitență și apropierea profundă de durerile lumii.

În acest caz, putem cita, însă numai parțial, interpretarea dată de Caillois fantasticului, văzut ca o invadare a malignului în ordinea existentă, cu precizarea că deznodămîntul nu vizează destrămarea haotică a realului, ci recompunerea sa într-o structură nouă, mai complexă, rezultată din sinteza bine-rău, terifiant-sublim, obiectiv-subiectiv.

La Poe, înțelegerea cu diavolul semnifică faptul că pactul cu alter-egoul „pervers"[6], exprimat în tendința personajului de a se autodistruge (vezi *The Tell-Tale Heart*, *William Wilson*, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Imp of the Perverse*).

Dualitatea înger și demon găsește o originală abordare în configurarea eului contradictoriu, zbuciumîndu-se în peisajul puritan al damnării precum și în explorarea iubirii îngemănată cu moartea din idila funebră (Ligeia, Eleonora, Morella, Berenice).

Faustianismul la Poe se cristalizează în două atitudini fundamentale asupra morții:

[6] E. A. Poe, *The Imp of the Perverse*: The Works of E. A. Poe, London, 1913, p. 266.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a) prima, adoptată de Auguste Dupin, se reflectă în reconstituirea savantă a crimei ideale, unde actul uciderii propriu-zise face loc meditației asupra bestialului din om, generator al celor mai inimaginabile atrocități.

b) a doua, proprie lui Arthur Gordon Pym, se manifestă în setea eroului de abis, călătoria la poli comunicînd atracția irezistibilă a morții, navigarea ca sinucidere, delirul contopirii cu neantul.

Asemănătoare dispariției în moarte este înstrăinarea, dizolvarea identității în anonimatul existenței colective.

Dacă hawthornienii Wakefield și Ethan Brand sau Bartleby al lui Melville evită umanitatea, refugiindu-se în spațiul abstract al izolării despersonalizante, The Man of the Crowd suferă de o boală contrarie, cu aceleași efecte alienante însă : foamea de lume, neputința de a rămîne nici măcar pentru o secundă singur, desprins din furnicarul halucinant al metropolei.

Silueta acestui personaj în continuă mișcare, imitînd întocmai pașii, ținuta, reacțiile și gesturile trecătorilor de alături, este asociată cu imaginea diavolului ca mim perfect, lipsit de o consistență reală.

În alte nuvele, ca *Bon-Bon*, *Never Bet The Devil Your Head* și *The Devil in the Belfry*, elementul fantastic rezidă în tratarea maleficului sub înfățișarea bonomă a diavolului simpatic.

Spre deosebire de Luciferul romantic care, deși condamnat la eternă neîmplinire în virtutea destinului lui singular, caută totuși compensație în eros sau în călăuzirea gînditorilor spre cunoaștere și în contrast cu frumusețea sumbră a fascinantei sale întrupări, diavolul la Poe ajunge expresia unei caricaturi grotești.

Mai întîi, el se ivește ca un personaj minuscul, excentric, îmbrăcat într-un frac de jucărie, agitînd în mîini o pălărie enormă față de puținătatea fizicului său. Extrem de politicos și manierat la început, el se insinuează în viața unui oraș sau a unui erou, într-un moment de stabilitate și echilibru.

Deși apariția lui o vecină cu gluma, deși își amuză publicul prin tot soiul de șotii, uimindu-l cu inventivitatea sa, noul venit vibrează continuu într-o excesivă nervozitate și acută nemulțumire la soliditatea alcătuirilor din jur. Această trepidație i se transmite interlocutorului, transformîndu-se în neliniște.

Diavolul sare de la o farsă la alta întinzînd curse, punînd capcane, făcînd pariuri, și ajunge în final, prin păienjenișul complicatelor sale manevre, să-l captureze pe erou. În acest moment, zîmbetul amabil și umorul inofensiv se preschimbă în ironie sarcastică și hohot demențial. Prada se zvîrcolește neputincioasă în nadele demonicei gîngănii care acum, în ochii orașului-victimă sau ai personajului-prizonier, capătă proporții monstruoase.

Prin surparea absolută a convingerilor, prin năruirea spațiului și timpului ca date fixe, prin dereglarea totală a simțurilor și declanșarea discordiei universale, diavolul lui Poe aduce dezordinea abisală, întruchipînd pe plan simbolic, prin infima-i făptură, sămînța malignă a haosului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Modalităţile de manifestare ale acestui personaj sînt mult mai complexe decît cele ale Satanului romantic, frate cu muritorul prin vitregia soartei sale.

Poe introduce imaginea diavolului subtil şi imprevizibil, ambiguu în reacţii, făcîndu-se complice cu umanitatea pentru a o distruge cît mai complet.

Maleficul acţionează în procesul de convertire a încrederii în raţionalitatea lumii obiectiv — consolidate în confuzie generală şi panică.

Aceeaşi ipostază a demonicului, ca sursă de haos, e ilustrată mai tîrziu atît în romanele lui Gogol, Dostoievski şi Bulgakov, cît şi în literatura absurdului de Urmuz, Kafka, Sartre, E. Ionescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIRCEA ANGHELESCU

PROZATORI IUGOSLAVI DE EXPRESIE ROMÂNEASCĂ

Deși activitatea culturală în limba română are o veche tradiție în Banatul de sud, în satele românești din jurul Bechicerecului (azi Zrenjanin), Vîrșețului și Panciovei, deși s-au publicat unele lucrări literare (Romulus Roman publică piese de teatru și un volum de versuri, Viorel Broșteanu și Vichentie Avram versuri etc.) și chiar au apărut aici cîteva reviste cu preocupări culturale și literare (cea mai cunoscută este „Nădejdea", apărută în 1927 la Vîrșeț)[1] încă din perioada interbelică, de o adevărată literatură scrisă în limba română, în R. S. F. Iugoslavia putem vorbi abia după al doilea război mondial, cînd se creează condiții favorabile unei asemenea activități, se înființează liceul românesc din Vîrșeț, ziarul „Libertatea", revista literară „Lumina" și casa de editură *Libertatea* din Panciova. Și dacă poezia în limba română din R. S. F. Iugoslavia este mai bine cunoscută la noi, în primul rînd prin versurile Floricăi Ștefan și ale lui Mihai Avramescu, dar și prin contribuția mai tinerilor Miodrag Miloș, Ion Flora, Slavco Almăjan, proza acestor scriitori a atras mai puțin atenția noastră și nu a stîrnit tot interesul pe care, fără îndoială, îl merită.

Remarcabil este, pentru o parte importantă a acestei proze, elementul strict autobiografic și mai ales nevoia de a retrăi o anumită parte a vieții, cea care a însemnat etapa hotărîtoare a formării unei personalități: adolescența. Repetînd drumul autorului, de la satul patriarhal de unde pleacă, copil fiind, la oraș, la liceu, într-o lume care îl transformă și-l redimensionează sufletește fără ca vechea nostalgie a căminului părintesc, a ritualului domestic, a zilelor copilăriei, să dispară vreodată, această literatură repetă, de fapt, o experiență pe care literatura română a trăit-o cu un secol în urmă, de la *Amintirile* lui Creangă la *Bursierul* lui Delavrancea, și pe care a continuat să o înnoiască prin romanele lui C. Mille, D.D. Pătrășcanu, Ionel Teodoreanu, pînă în zilele noastre, prin M. Sadoveanu (*Nada Florilor*), Titus Popovici sau C. Chiriță. O repetă, evident, în cîteva puncte exterioare, într-o retrăire a unui proces psihologic, nu în formula estetică, și tocmai această reinterpretare a unei vechi teme cu mijloacele și cu sensibilitățile unui contemporan produce o senzație cucoritoare de naturalețe, de prospețime, stimulînd din partea cititorului o neașteptată participare afectivă. Tipice pentru acest gen sînt romanele *Fata cu ochi*

[1] Pentru această epocă vezi Radu Flora, *Oameni de seamă din rîndul românilor bănățeni din părțile noastre din trecutul mai apropiat și mai depărtat*, în *Contribuții la istoria culturală a românilor din Voivodina*, Zrenjanin, 1973, p. 35—48.

cd. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 77—80, București, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mirați de Miu Mărgineanu[2] și *Cînd vine primăvara* de Radu Flora[3]. Pe firul epic obișnuit, cu micile drame școlare și cu timidele începuturi ale unei vieți sentimentale, profilate în fugare întîlniri din recreații, se grefează treptat, cumulîndu-se din aluzii, din fragmente de monolog interior și din inserții descrierile unui peisaj care cotropește, treptat, întreaga atmosferă a cărții, o altă viață decît aceea a întîmplărilor zilnice, o trăire implicită a tînărului în dimensiunile universului familiar lui din copilărie, în natură. Fără să fie niciodată exprimată explicit, nostalgia respiră din fiecare imagine a peisajului, ca un memento al paradisului pierdut al copilăriei : „Ofilită și veștedă părea grădina întreagă după bruma de astănoapte. Tufele de fragi de lîngă gardul vecin s-au golit de frunze — au rămas numai vrejurile întortochiate și răsucite, ca niște ghemotoace de sîrmă ghimpată, învăluite într-o pojghiță de chiciură. S-a rărit și frunza mărului de lîngă portiță, frunza lată a nucului din colț, frunza cireșului de lîngă banca din capătul cărării. Mihai Măgureanu suflă frunzele căzute pe scîndura înnegrită de vreme și de ploi — era încă umedă, nu se așeză. Cu mîinile înfundate în buzunarele pantalonilor, apăsînd cartea subsuoară, își roti privirile peste grădini — erau aproape de tot pleșuve, iarba și covoarele ruginii, pălite. Prin ceață abia se deslușea părul înalt..." Acest tip de descrieri evocatoare pe care Miu Mărgineanu îl folosește (în parte, sub influența mărturisită a lui Ionel Teodoreanu) în romanul său este susținut stilistic de folosirea moderată a unor termeni dialectali, care transpun cititorul în intimitatea concretă a eroilor, sugerînd cu discreție o interferare a planurilor, întreținînd ambiguitatea — fertilă aici — a punctului de vedere și însuflețind descrierea prin insinuarea participării colective.

Față de *Fata cu ochi mirați*, roman poematic, susținut de largi digresiuni descriptive și însuflețit de patosul rememorării, romanul lui Radu Flora se distinge printr-o mai îngrijită construcție arhitectonică și o epică precisă. Fără a accepta opinia că romanul este îndatorat unor modele transilvănene ca, în primul rînd, Slavici[4], însăși posibilitatea unei asemenea ipoteze arată că ne aflăm în fața unei construcții riguroase și dezvoltată simetric, în care analiza psihologică, portretistica, tehnica narativă, sînt toate subordonate ambiției de a realiza o structură coerentă, de a oferi viață nu unor figuri independente, fiecare cu destinul ei propriu, ci unei colectivități atît de complexe, dar și de unitare totodată, cum este o întreagă generație de elevi.

Aceeași lume rememorată autobiografic apare și în nuvelele lui Ion Bălan și Ion Marcoviceanu, însă într-o altă condiție și la o altă vîrstă, o lume a satului în care nu nostalgia determină viziunea, ci tensiunea, iminența unei mutații în psihologia colectivă în urma unei întregi evoluții sociale. Ninalb, fostul argat a cărui puritate morală învinge toate obstacolele pe care o viață grea i le-a presărat în cale, este din acest punct de vedere eroul cel mai complex și mai complet din toată proza de care ne

---

[2] Pseudonimul lui Moise Moleuțiu. Romanul a apărut întîi în foiletonul ziarului „Lumina", reluat apoi în 1962 și reeditat, cu modificări, în 1972.

[3] Apărut în 1970.

[4] Cf. Virgil Vintilescu, *Tradiție și modernism în romanul „Cînd vine primăvara" de Radu Flora*, în „Lumina", XXVI (1972), nr. 1, p. 47—50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ocupăm aici. Istoria sa este istoria făuririi unei conștiințe și, în acest fel, istoria unei împliniri. Ninalb nu este eroul unui roman al devenirii ; autorul — care n-a încercat încă epica de mai largă respirație — se limitează să-l surprindă în cîteva momente hotărîtoare, reconstituind drumul evoluției sale prin etapele ei de răscruce, fiecare dintre acestea devenind, printr-o inteligentă folosire a sugestiilor retrospective, și o sumă a ipostazelor depășite[5]. Autorul este, apoi, un remarcabil stilist, proza lui fiind o savantă compoziție armonică, cu elemente baladești sugerate muzical prin repetiții și reveniri creatoare de atmosferă, printr-un ritm interior, sacadat, al frazei, care crește treptat spre miezul enunțului : „Mă cheamă Ninalb. Atît. Așa-mi zic vecinii. Așa-mi zic toți sătenii. Așa-mi spun cunoscuții din satele din jur. De cînd îi știu. De cînd am început să mă ridic flăcău. De cînd mi s-a mai luminat mintea și am priceput..." (*Ninalb*). Spre deosebire de nuvelele lui Ion Bălan, proiecții epice ale unor intense procese de conștiință, prozele lui Ion Marcoviceanu[6], într-o tehnică mai tradiționalistă a povestirii, sînt — cele mai multe — relatări evenimențiale, al căror tîlc stă în însești anecdota lor (*Gheorghe Monomentu*, *Moarte de om* etc.) ; o incontestabilă cursivitate și un vag aspect „senzațional" dau narațiunii un interes justificat, în unele cazuri, și de o reală savoare a dialogului.

Cu toate diferențele sensibile existente între acești prozatori, întreaga lor operă se circumscrie unor modalități tradiționale ; nici paginile de interpretare lirică a peisajului din romanul lui Miu Mărgineanu, nici prozele poetice ale lui Cornel Bălică[7], nu violentează cadrele unei experiențe pe care o consacrau, la începutul secolului nostru, prozele simboliștilor D. Anghel, Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu.

Această depășire a cadrului epic linear și a expresiei directe o încearcă, în ultimul timp, romanele lui Mihai Avramescu și Slavco Almăjan. În *Mesajul*[8], Mihai Avramescu, poet din generația interbelică (n. 1914), fascinat de marile teme ale umanității, pe care le interpretează într-o tehnică proprie, cu certe ecouri expresioniste, oferă un roman de tip modern, în care se intersectează permanent două planuri prin încadrarea unei confesiuni patetice (spovedania unei bătrîne, martor și participant involuntar la o dramă din timpul războiului antihitlerist) în relatarea neutră a ascultătorului ei. Aspectul contradictoriu și complementar al celor două planuri, care generează două registre stilistice, al autorului și al eroinei sale, al prezentului și al trecutului, creează impresia fascinantă a unei reverberații infinite în fața unor oglinzi paralele și de aici sugestia că cele două planuri se pot întîlni undeva, dincolo de ultima filă a cărții și că experiența lui Radu Popovici și a Milei Slavomir a fost — în sens figurat — chiar a autorului, o ipostaziere a „dublului". Spre deosebire de romanul lui Mihai Avramescu, *Noaptea de hîrtie* a lui Slavco Almăjan[9] nu renovează construcția epică, ci expresia, introducînd în tiparul convențional al relatării autobiografice tehnica expresiei metaforice și analo-

---

[5] Ion Bălan, *Ninalb*. Nuvele și schițe, 1967.
[6] *Așa le-a fost ursita*. Povestiri, 1969.
[7] Cornel Bălică, *Ea și el*, în „Lumina", XXVI (1972), nr. 1, p. 18—20.
[8] *Mesajul*, roman, 1971.
[9] *Noaptea de hîrtie*, roman, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gice, fluxul continuu al transcrierii (imitînd dicté-ul automatic) înglobînd monologul interior, dialogul implicit cu trecătoarele personaje fără identitate, cadrul ambiant şi înseşi stările sufleteşti ale autorului într-o magmă care, în pofida unei vizibile obsesii a explicitării, a auto-explicitării, coplesşeşte şi, pînă la urmă, trădează intenţia autorului. Cartea este, pe alocuri, pasionantă şi gravă, alteori copilăroasă şi neconvingătoare, facilitatea şi verbozitatea minind o experienţă de mare interes; în absenţa rigorii formale, rigoarea internă a unei asemenea relatări devine unic criteriu al adevărului şi ca este nu o dată violentată prin degradarea sensului major al acestei confesii — căutarea de sine — în amănunte laterale, în jocuri de virtuozitate.

Experienţă contradictorie şi inegală, cartea lui Slavco Almăjan afirmă nu numai un real talent potenţial (afirmat deja în poezie), ci şi o dorinţă de înnoire care, mai mult sau mai puţin vizibil, marchează evoluţia mai multor prozatori de limbă română din Voivodina[10]. Ea este nu numai un semn de maturitate, ci şi de vitalitate, făcîndu-ne să credem în viitorul acestei literaturi, care are deja la activul său un număr considerabil de realizări meritorii.

[10] În afară de prozatorii amintiţi mai sus, trebuie menţionat şi numele lui Costa Toader, autor al unui roman (*Săptămîna*) din care a publicat fragmente în revista „Lumina".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EUGENIA POPEANGĂ

ECOS DE CELESTINA EN LA LITERATURA RUMANA

La cuestión de las relaciones culturales y de las eventuales influencias o confluencias entre la literatura española y la rumana representan un problema abierto; puede significar un nuevo camino, quizá sorprendentemente interesante tanto para el investigador rumano como para el español. Claro que se trata de dos literaturas que no tuvieron contactos directos y profundos entre sí, y esto se manifiesta, al menos en una ojeada superificial, como cosa natural si tenemos en cuenta que los contactos literarios se mantuvieron en la línea de un conocer aproximado, y a veces erróneo, a base de textos intermediarios. En realidad, nos encontramos ante dos culturas románicas, ante dos lenguas que, puestas en paralelo, prueban su origen latino común y, sobre todo, nos encontramos ante dos culturas que, en ciertos momentos de su desarrollo, se asemejan. Decimos en ciertos momentos, porque tanto Rumanía como España constituyen dos áreas lingüísticas, y consiguientemente literarias, laterales del mundo románico. Ambas culturas llevan la impronta oriental, se han desarrollado, aunque ni en una perfecta sincronía, con los fenómenos culturales de Europa y ejemplifican momentos de penetración tardía y de peculiar adaptación de muchos de los acontecimientos literarios que aparecían en los países circunvecinos. La teoría de „los frutos tardíos" se puede aplicar también a Rumanía guardando, claro está, ciertas proporciones.

En esta ponencia, nos proponemos establecer la existencia de una eventual y posible influencia de „La Celestina" en un texto rumano. Precisamente, el estudio de dicho texto nos ha llevado a ponerlo en paralelo con el texto español, pero, claro está, ponemos bajo el signo de la duda un influjo directo. Aunque parezca sorprendente, vamos a comparar una obra del filo entre los siglos XV y XVI con otra de comienzos del siglo actual, porque la literatura rumana, a pesar de ser fecunda e interesante, en sus orígenes, se cuajó sobre unas bases teóricas y en un sistema literario coherente en fecha bastante tardía, fenómeno explicable dadas las condiciones socio-económicas en el desarrollo de los principados rumanos. Las primeras traducciones de los textos considerados clásicos de la literatura universal vieron la luz a partir del siglo XVIII, la mayoría de las veces a través del francés o del griego; y podemos decir que sólo a comienzos de nuestro siglo las traducciones de la literatura hispánica aparecerán casi simultáneamente al texto eriginal (Rubén Darío, y la Pléyade modernista, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Lorca

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 81–84, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

. . .). Dadas estas condiciones, no nos sorprenderá el hecho de que la traducción directa e íntegra de „La Celestina" tendrá lugar en época reciente : se trata de una versión de Lascar Sebastian y Nina Ecaterina Popescu, publicada por la Editorial Univers. Dicha traducción, en el marco de ampliación del conocer de la literatura española en Rumanía, representa un hecho cultural y un éxito.

Con el fin de estrechar los contactos de la literatura rumana con las literaturas extranjeras, trabaja un grupo de investigadores del Instituto de Historia y Teoría Literaria de Bucarest. Y, aunque el comentario del mismo trabajo resultaría interesante, en este momento vamos a referirnos solamente a ciertos ecos de „La Celestina" en el terreno de las letras rumanas, ecos que se están manifestando con preponderencia en el ámbito de la novela moderna. La obra de F. de Rojas nos ofrece un tipo literario que, adaptado o modificado en cuanto al modelo originario (latino o griego), cristaliza en territorio hispánico y prolifera bajo esta forma. En la literatura rumana, Celestina no aparecerá con este nombre; en cambio, sí lo hará investida de una forma distinta en una novela corta, de la cual vamos a ocuparnos a continuación enclavándola en el contexto literario que le corresponde. Se trata de una creación singular titulada *Crai de Curtea Veche* (Los príncipes de la antigua corte) del escritor Mateiu I. Caragiale. Muy rumana en cuanto a atmósfera, este novela es, en realidad, una de las más accesibles al mundo entero, porque el autor intenta pergeñar una pintura del mundo balcánico, muy característico en sus elementos superficiales, pero, a la vez, nos demuestra su gran erudición, sus vastos conocimientos literarios, que la convierten en una lectura llena de interés por lo novedoso de un cuadro típico pero pintado con elementos al alcance de la mano para el lector de cualquier país del mundo. Estos „principes" de la antigua corte" son tres personajes del ambiente bucarestino de comienzos del S. XX, cada uno de los cuales lleva su máscara y realiza su papel en la gran danza de la vida y de la muerte. Pantazi, Paşadia, el autor y Pirgu vagan sin cesar por Bucarest considerando la vida como un placer morboso, que ha de ser gozado hasta el último instante. Para su mejor compresión, diremos que la novela está construida con una técnica modernista que nos recuerda, en ciertas facetas, las Sonatas de Valle-Inclán. No se trata de una novela de acción : el esquema de „La Celestina" se sigue aquí de un modo sinuoso y dentro de otros marcos. El modelo español nos presenta una mera historia de amor secundada por una vieja alcahueta y, tal como está concebida, se puede reducir a un esquema primario.

Mucho más sugestiva nos parece la atmósfera en la cual se desenvuelve Celestina; y no sólo ella sino toda la galería de personajes medio picarescos, medio celestinescos. En la Celestina se da un desarrollo serial del personaje-eje, porque, tal y como se nos presenta, todos aquellos que la rodean no son otra cosa que elementos para completar su retrato simultáneamente.

En la novela de M. Caragiale, no se nos narra una sola historia de amor sino varias; la obra no ofrece un desarrollo equilibrado en sus partes. Su interés se fija, sobre todo, en la atmósfera y también en la descripción

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

del trio de príncipes, cada uno de los cuales representa un momento determinado y un tipo humano diferente. De entre ellos, centraremos la atención en Pirgu, elemento coordinante que está viviendo con igual desenvoltura tanto en el gran mundo de la aristocracia como en los bajos fondos de los arrabales bucarestinos. En Pirgu, reconocemos un personaje de ascendencia celestinesca, ya que tiene la misma flexibilidad de movimiento y de control en las relaciones dentro de cualquier ambiente. Pirgu, igual que Celestina, anda implicado en los más viles asuntos, pero guardando siempre las apariencias. Celestina, que desde su juventud ha vivido en el mundillo del hampa, feliz y confiada en las beneficencias de su oficio, ahora, en el ocaso de su vida, se nos aparece como una estrella-guía; es el personaje-espejo que refleja y capta los rasgos humanos y los sentimientos más ocultos. A esta sazón, Celestina, a pesar de seguir cobrando albricias, de hecho ya no ejerce su profesión para ganarse la vida sino por el perverso placer de ver cuán lejos se extiende su poder de persuasión, su influencia en los demás. Su radio de acción es múltiple, su experiencia le ha enseñado a actuar de modo semejante al del camaleón; y si engaña, no lo hace muchas veces con fines bien determinados sino por el mero goce de engatusar, de mover a la gente como a títeres. Aun siendo mujer, Celestina ha abandonado ya todo rasgo femenino; es un personaje que, en la vida social. se comporta de un modo lúcido, varonil, y las personas que le rodean pasan por sus manos perdiendo su peso específico. Utilizando trucos femeninos, Celestina inspira confianza a las mujeres; hombre en su manera de pensar y de actuar, sorprende y fascina a los hombres. Este complejo personaje encuentra su equivalente en Pirgu, un individuo cualquiera, sin casta ni clase social, que está nadando en aguas turbias aunque sin llegar a ahogarse, logrando salir a la superficie por el mismo juego camaleónico. Pirgu no es un alcahuete de oficio, pero, dentro de la novela, lo ejerce también convirtiéndolo en vicio y en placer diabólico. Pirgu, a diferencia de Celestina, es un hombre débil, sin fuerzas para seguir un camino recto en la vida; y en estas circunstancias intenta descender a los demás, dándose por esto título de gloria. En un principio, Pirgu representa para los príncipes un mero pasatiempo: hace de bufón sin alterarles la existencia. Al penetrar Pirgu más profundamente en la vida de éstos, las cosas cambian llegando a conducirles a la casa de los „verdaderos" Arnoteni. Aquí Pirgu trafica el amor, juega a naipes e incinta al juego a los demás; está obcecado por el dinero pero, al mismo tiempo, finge ser honrado y desearía llevar una vida digna. Pirgu y Celestina, distanciados en el tiempo, forman una pareja, ambos ávidos de ganancia aunque capaces, quizás, de renunciar al lucro por el solo gusto de ver florecer relaciones deshonestas. Acaso este proceso es menos patente en Celestina, puesto que ella practica su oficio con esmero; en cambio, en el caso de Pirgu se pone más de manifiesto toda vez que él saborea el juego de engranar a los demás en la danza enloquecida del smor. Ilinka es cínicamente vendida a Paşadia por Pirgu, quien después contará su fechoría a Pantazi, el cual está locamente enamorado de ella. Pirgu es quien tercia y arregla las aventurillas del padre de la familia Arnoteanu, el que conoce todos los recobecos y secretos de sus amigos, el que aconseja al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

invertido Poponel. A diferencia de Celestina—más rígida, más próxima al arquetipo sin dejar de ser polifacética—Pirgu aparece como un personaje moderno, mucho más complejo en su doble juego. Si transladásemos la comparación al dominio animalesco, nos encontraríamos ante una Celestina hiena y un Pirgu gusano, ya que la primera tiene el valor de enfrentarse con les insabores en tanto que el segundo fluctúa entre dos mundos y se mueve al compás de la corriente.

Pirgu constituye un estadio superior al de Celestina en cuanto que, para él, su oficio ha perdido su móvil lucrativo para convertirse en un mero placer morboso. Celestina—eje de la Tragicomedia de Calisto y Melibea y aglutinante social — se convierte, en nuestro personaje rumano, en un elemento estético.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REFLECȚII ASUPRA ARTEI ȘI A VIITORULUI SĂU

RODICA CROITORU

Odată cu apariția curentelor artistice moderniste de la începutul secolului, s-a părut că arta a intrat într-o criză din care cu greu va putea ieși. Inovațiile prea șocante în revoluționaritatea lor au făcut impresia secătuirii resurselor artistice. În cele din urmă elementele de noutate au fost asimilate, deși cu fiecare curent artistic nou apărut publicul se credea pus încă o dată în fața unei crize în conținutul artei. O astfel de impresie au lăsat-o și anii '60, perioadă de confruntări și contestări acute, care au pus la îndoială cu deosebire valoarea și funcțiile artei, și care, după părerea unor experți, ar fi depășit orice previziune (într-un secol obișnuit deopotrivă cu impasurile și cu previziunile !). Una din acțiunile întreprinse în vederea limpezirii confuziei teoretice a fost și inițiativa muzeului Guggenheim din New York de a organiza în cursul anului 1969 o serie de conferințe asupra viitorului artei, care au fost reunite apoi în volumul pe care îl prezentăm[1].

Fiind o întreprindere de o largă respirație teoretică, incluzînd filosofia istoriei (Arnold J. Toynbee, *Art : Communicative or esoteric?*), psihologia învățării (B. F. Skinner, *Creating the creative artist*), filosofia socială (Herbert Marcuse, *Art as a form of reality*), critica structuralismului (Annette Michelson, *Art and the structuralist perspective*), arta computerizată (J.W. Burnham, *The aesthetics of intelligent systems*)[2], culegerea nu și-a propus să exploreze arta viitorului și nici să facă proorociri asupra viitorului artei, ci să prezinte puncte de vedere asupra prezentului și trecutului artei, din care se deduc cîteva afirmații asupra viitorului posibil al artei ca parte a culturii omenești.

Diferite atît ca linie de plecare cît și, evident, ca metodologie, studiile se întîlnesc totuși în punctele nodale ale esteticii, în jurul cărora s-a înjghebat și analiza noastră.

a) natura și obiectul artei,

b) funcțiile artei,

---

[1] *On the future of art*. Essays by Arnold J. Toynbee, Louis I. Kahn, Annette Michelson, B. F. Skinner, James Seawright, J. W. Burnham, and Herbert Marcuse. Sponsored by The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Viking Press, 1970, 134 p.

[2] Am lăsat de-o parte în expunerea noastră studiul lui Louis J. Kahn — *Arhitecture : Silence and Light* și pe cel al lui James Seawright — *Phenomenal Art : form, idea and technique*, din cauza interesului teoretic scăzut pe care îl suscită. A se vedea, spre completarea informației în : Filosofie-Logică, Revista de referate, recenzii și sinteze nr. 5, 1972, Sorin Vieru — *Viitorul artei — prospectivă și oracol*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 85–92, București, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

c) metode de abordare a artei,
d) relaţia artist—public; educaţia artistică.
e) perspective.

★

a) Întrebările: ce este arta? de ce există şi de ce avem nevoie de ea? reproduc, la scară redusă, marile întrebări ale omului: ce sîntem? unde şi de unde sîntem? ce vrem şi spre ce ne îndreptăm? Lor nu li se pot da răspunsuri exacte, din cauza generalităţii şi vaguităţii lor. De fapt, ele nici nu sînt formulate atît spre a primi răspunsuri (definitive), ci pentru a pune probleme şi pentru a da siguranţa că s-ar putea răspunde la ele. Referindu-ne la estetică, pe bună dreptate am putea spune că de aceste chestiuni de maximă generalitate se ocupă filosofii şi nu esteticienii (neînţelegîndu-i printre aceştia, în cazul de faţă, pe esteticienii creatori de sisteme filosofice), iar răspunsurile sînt cel mai adesea ori metaforice, ori negative, ori prea largi pentru a putea spune ceva. În această ultimă categorie se înscrie şi accepţiunea lui Arnold Toynbee, care fixează genul proxim fără a determina diferenţele specifice. Investigaţiile sale încep de foarte departe — (să ne gîndim că intenţiile studiului au fost unele posibile aprecieri asupra viitorului artei) — de la primele manifestări artistice din peşterile paleoliticului superior şi se opresc la simbolismul artistic contemporan. Ca filozof al culturii şi al istoriei, Toynbee are nevoie de un cadru larg şi de o viziune de ansamblu pentru a determina fenomenul artistic. El începe prin a explica ce e societatea şi cum a luat naştere şi astfel ajunge, deductiv, şi la artă, despre care nu spune explicit ce e, ci numai o constată ca prezenţă care a prins relief din ocupaţii cotidiene, ritualuri, organizarea şi ideile comunitare, din procesul de comunicare, din relaţiile inter — şi intragrupale. Vrînd însă să cuprindă într-o privire prea multe, pierde din vedere aspectul specific. Astfel, nu se prea poate distinge ce anume diferenţiază totuşi arta de celelalte fenomene sociale închegate din aceeaşi substanţă: societatea, munca, creativitatea. E constatată doar ca o prezenţă de un anumit fel. Un om nu poate trăi decît în societate — este argumentul său — iar la fel un artist nu poate crea decît în şi pentru comunitate. Sociabilitatea este una din condiţiile esenţiale ale supravieţuirii omului, deci şi a artistului creator. Dar, se naşte totuşi întrebarea: poate un artist să creeze şi în afara societăţii, în afara cererii sociale? Poate face opere numai pentru sine sau prima lui datorie e să lucreze pentru comunitatea care i-a modelat gîndurile şi sentimentele?

Această suită de întrebări ar putea părea inutilă după ce s-a postulat arta ca fenomen social, dar Toynbee o provoacă spre a demonstra că şi operele esoterice, simbolice, ermetice, aparent asociale sînt tot sociale, dar într-un grad mai redus.

Accepţiunea pe care o dă Marcuse artei se înscrie tot pe linia „definiţiilor" lărgite, cu un context bogat, dar ea are totuşi un procent mai scăzut de generalitate decît la Toynbee. Cadrul social este presupus a fi cel ce dă viaţă artei, dar intervenţia sa este mai precisă.

Pe Marcuse nu-l interesează arta în diacronia ei, ci aşa cum se prezintă numai într-una din etapele evoluţiei sale: societatea tehnologică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contemporană. Analiza sa pleacă de la ideea de artă, așa cum a abstras-o el din manifestările artistice anterioare, și o aplică prezentului.

După el, arta ar fi o realitate creată care, față de realitatea trăită e ceva „mai bun", „mai înalt", „mai adînc", „mai frumos" — ceva care satisface nevoile și aspirațiile nesatisfăcute în munca zilnică.

Acest alter al realității este rodul „formei" — ea face ca arta să fie „artă", deosebind-o nu numai de realitatea cotidiană, ci și de alte manifestări ale spiritualității, cum ar fi cultura și filosofia. Tot forma particularizează opera după stilurile istorice și o individualizează în conformitate cu personalitatea autorului. Arta trebuie să fie o perfectare a realității ca să poată fi un refugiu, o evadare din viața reală — dar pentru aceasta ea trebuie să fie verosimilă, adică să ofere omului nu o lume fantastică care să-l îndepărteze prea mult de grijile și preocupările sale, ci o altă realitate asemeni celei în care trăiește, în care să creadă și în care să-și poată închipui că ar putea viețui .

Că realizarea idealului de frumos și de bine al omenirii e un țel învechit, e peste puterea de înțelegere a lui Marcuse. El admite procesualitatea ideii de artă (cînd spune că domeniul formelor e „o realitate istorică, o secvență ireversibilă de stiluri, subiecte, tehnici, reguli" . . ., p. 125), dar numai pînă la un moment dat — inclusiv etapa societății pretehnologice. Coborîrea idealului la nivelul cotidianului, anonimului, nesemnificativului nu ar fi, după el, alt ideal estetic, ci degradarea „idealului estetic", adică a celui inclusiv romantic, care ar justifica arta prin faptul că e altceva decît realitatea, ceva menit s-o facă mai suportabilă, mai bună, mai frumoasă. Arta, la fel cu realitatea, n-ar mai avea sens, după Marcuse, pentru că ar fi dublet, o pastișă, o umbră care nu-l mai poate ajuta cu nimic pe om și nici influența în vreun fel realitatea. E deci inutilă și va dispărea ca orice lucru ce nu-și află justificarea.

După ce am văzut ce este arta la un mod foarte general și ce ar trebui să fie, vom expune, prin intermediul criticii făcute de Annette Michelson perspectivei structuraliste asupra artei moderne, ce a mai rămas din sfera tradițională a artei în urma mutațiilor fundamentale survenite datorită poluării ei cu date și metode pozitive, fenomen care a modificat și sensibilitatea estetică. Figura artistică, semnalează autoarea, a devenit simbol reprezentat adesea printr-un semn (J. Pollock și F. Kline), și astfel vechiul ideal în care emoția estetică era cauzată de prezența artistică absolută s-a transformat într-un ideal al „imediatității absolute", în care receptorul își află plăcerea estetică în descifrarea semnificațiilor închise de simbolul artistic. Acest ideal se obiectivează în propoziții „apodictice" — „pozitive, neambigue, cu caracter reductiv și nonrelațional, în afara oricăror îndoieli, incertitudini și calificative". Ele nu afirmă mai mult decît propria-le prezență.

Astfel, continuă autoarea, propoziția de acest fel ar fi : „sînt ceea ce sînt", propoziție ilustrată de foarte discutatul compozitor John Cage : „nu am nimic de spus și afirm aceasta".

Ne-am oprit numai la acești autori, deoarece ceilalți semnatari ai culegerii au atins numai în trecut și firav problema naturii și a obiectului artei, și numai atunci cînd a fost necesară argumentării altor teze susținute mai amplu.

★

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

b) Societatea își menține rolul de factor prim al dezvoltării umane și datorită faptului că și-a creat modalități de transmitere și receptare a influenței sale. Mijloacele timpurii de comunicare au fost, după Toynbee, de percepție extrasenzorială — modalitate mai apropiată de exprimarea artistică decît de cea conceptuală.

Acest fapt e un argument în favoarea tezei că arta ar fi apărut înainte de gîndirea conceptualizată, ca posibilitate de schimbare a impresiilor. Toynbee recunoaște că aceasta e doar o ipoteză, nefiind dovedit dacă vorbirea umană articulată e mai veche sau mai nouă decît cele mai timpurii forme de artă vizuală care au supraviețuit — picturile din peșterile paleoliticului superior, dar se știe că acestea sînt mai vechi de aproximativ 25 de mii de ani, adică decît cele mai tîrzii scrieri în care sunetul din vorbirea umană era reprezentat vizual.

S-a dezvoltat apoi limbajul, care a luat locul central al percepției extrasenzoriale și, poate, al primelor forme de artă vizuală din peșterile paleoliticului superior. Care era primul scop al comunicării? — *operațional* — să producă un efect practic — sau *informațional*? După Toynbee, scopul operațional era mai apropiat de nevoile curente ale omului, de acțiunea colectivă, iar informația era necesară numai în măsura în care o servea pe aceasta: „înfățișarea și obiceiurile animalelor pictate erau la fel de cunoscute atît de vînători cît și de artist, dar [se picta și pentru că vînătorul credea în puterea dobîndită prin reproducerea animalului" (scop operațional); de asemenea, dansurile și cîntecele rituale aveau tot un scop operațional (p. 7).

Dacă privim arta, în general, ca fenomen de comunicare (și arta timpurie a fost cu siguranță A.T.), atunci se poate opera o distincție între arta care comunică direct și arta care comunică prin intermediul unui cifru. Această dihotomie face și substanța articolului lui Toynbee (*Art: communicative or esoteric*?). S-ar părea că între cele două modalități artistice ar exista un raport similar celui dintre arta naturalistă și cea stilizată, abstractă. O artă care simulează natura, spune Toynbee, e comunicativă, în sensul că trebuie să fie inteligibilă tuturor, în timp ce arta stilizată sau abstractă e înțeleasă numai de cei care dețin cifrul său, adică numai de o minoritate. În realitate, chiar și metodele cele mai „naturale" sînt altceva decît modelul natural, pe care, pentru a-l reda, se folosesc de convenții neaccesibile tuturor dintru început. Apoi convenția se învață și devine „naturală". Esoterismul se bazează pe folosirea unor convenții înțelese numai de artist și de un număr restrîns de inițiați. El nu se individualizează prin stil, ci prin atitudinea personal-ermetică a artistului față de public. Funcția pe care o îndeplinește aceasta în societate nu e opusă celei exercitate de arta comunicativă, dar efectele sale sînt mai tardive.

Schema în care încadrează Toynbee arta, naturalism sau esoterism, ar putea să surprindă, căci simplifică la maximum acolo unde specialiștii disting o mulțime de posibilități. Dar, pentru el, fenomenul artistic este parte a unui domeniu de cunoscut; de aceea, nu dă un nume unor modalități artistice de facere a operei, ci experienței estetice, adică receptării, „cunoașterii" artei. Cu alte cuvinte, acestea nu sînt două dimensiuni ontice, ci gnoseologice. Prin urmare, dihotomia sa nu folosește celui ce

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se inițiază sau vede arta, ci celui care o cunoaște și o judecă retrospectiv, într-un context mai larg decît cel strict artistic.

Arta *reconciliantă*, *calmantă* și *cognitivă* în viziunea lui Marcuse completează arta — mijloc de comunicare, după Toynbee. Reconciliantă, în sensul că trebuie să pună de acord raționalul cu senzorialul; calmantă, căci menirea sa e de a fi hrana de sărbătoare a spiritului, crusta care-l protejează pe om de principiul cotidian al randamentului, de excesiva raționalizare, de tehnică, de birocrație; cognitivă, căci trebuie să îmbrace adevărul într-o formă — deziderat care, în societatea tehnologică occidentală, a ajuns de neîndeplinit. Adevărul a devenit incompatibil cu frumosul (în sens tradițional) și astfel arta s-a distrus ca formă, ceea ce îi conferea aspectul specific, distinct de alte forme ale culturii umane. Arta nu se mai vrea un altceva față de realitate, ci aspiră să ia locul modelului său: „Distanța și disocierea artei de realitate sînt negate, refuzate, distruse; dacă arta mai e ceva, trebuie să fie reală, parte a vieții, dar a unei vieți care e o negare conștientă a ordinii de fapt, cu toate instituțiile și cultura sa spirituală și materială, cu întreaga sa moralitate imorală, cu comportamentul său necesar și clandestin, cu munca și distracțiile sale" (p. 124). Cultura și arta manifestă același fenomen de uniformizare și integrare caracteristic ansamblului societății industriale avansate. În *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Beacon Press, Boston, 1968), acest fenomen e numit „desublimare represivă", adică o nivelare pornită „de jos"; cu alte cuvinte, cultura tinde a degenera în cultură de masă, din cauza prea marii ei accesibilități. Astfel, remarcă Marcuse, transcendentul pătrunde în bucătărie sau în birou, pentru a se pierde în anonimat și comercializare. Societatea tehnologică refuză „Marele refuz" care e arta. Înainte, în societatea pretehnologică, exista o cultură „de elită", în contradicție cu realitatea socială, cultură de care se bucura numai o minoritate, ale cărei idealuri le reprezenta. Lichidarea acestei *bi-dimensionalități* a culturii de tip „feudal" s-a produs prin încorporarea cu toptanul a valorilor culturale în ordinea de fapt și prin etalarea lor pe scară largă (*One Dimensional Man*, p. 57).

Asimilarea idealului cu realul arată că idealul a fost depășit, și de asemenea și sublimarea estetică, care a fost transformată într-o problemă operațională.

Funcția „de sărbătoare" a artei a devenit discordantă față de condiția umană și astfel a apărut și contradicția formei cu conținutul, care a sfărîmat arta, după Marcuse, deși, am spune noi, a distrus numai arta în sensul în care eram obișnuiți s-o concepem.

În condițiile căderii artei în cotidian, principala funcție a artei a ajuns cea de valoare de schimb, funcția marfă, care este dealtfel, atrage atenția Marcuse, și ținta rebeliunii zilelor noastre.

★

c) Odată cu contestarea mimesis-ului în plastica modernă au scăzut și pretențiile pentru „subiectul frumos", locul vacant fiind ocupat de obiectul semnificativ, perceptibil mai ales intelectual, de obiectul „lucrat pe computer" etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Neînțelegerea mutațiilor survenite în conceperea obiectului artistic și în plus lipsa afinităților personale față de arta modernă (îndeosebi pentru pictura impresionistă și non-figurativă), au atras critica structuralismului antropologic, prin persoana lui Claude Lévi-Strauss. În *La pensée sauvage* pictura modernă e respinsă pe motiv că prea lasă frîu liber imaginației: „. . . Nu creează opere după realitate, ci imitații realiste ale unor modele inexistente" (*La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 81), și că barează relațiile de comunicare operă—public: „. . . Impresionismul este o revoluție reacționară pentru că nu recunoaște caracterul semantic al operei de artă" (*ibidem*, p. 82).

Critica ilustrului antropolog nu este a unui specialist în problemele artei, ci e critica unui amator de artă cu anumite veleități — în speță pentru arta figurativă, cu semnificații intrinseci obiectului redat. De aici și pretenția sa ca arta să comunice din propria-i prezență. Critica criticii structuraliste se revoltă însă, nu atît din cauza lipsei de înțelegere față de pictura impresionistă și non-figurativă, ci pentru că o metodologie ca aceea structuralistă, taxată drept analoagă esteticii moderne, respinge formele estetice contemporane.

Sursa conflictului ar fi, după Annette Michelson, în aplicarea modelului lingvistic și a funcției semantice la pictura și sculptura contemporană, care „resping noțiunea de autoritate" sau model, orice noțiune de cod și mesaj" . . . (p. 51). Alt neajuns al metodologiei structuraliste ar fi „ținuta sa excesiv de rațională aplicată unui domeniu perceptibil afectiv". Este adevărat, impresionismul nu poate fi judecat „la rece", pentru că adeziunea sau neadeziunea la el nu se motivează rațional, ci afectiv. Cu pictura non-figurativă lucrurile stau puțin altfel. Ea poate fi acceptată sau negată, dar poate să și placă sau să nu placă, pentru că se „gustă" atît intelectul, la nivelul semnificațiilor pe care le sugerează, cît și senzorial-afectiv, sub forma plăcerii primare pentru forme și culori.

Văzută de un structuralist, arta modernă pare rece și secătuită de mesaj; văzută de un informatician (J. W. Burnham), de o persoană care nu luptă împotriva curentului, aceasta pare generoasă și umană, căci a făcut economie de efort în procesul creator (se referă în special la arta computerizată), novatoare — a modernizat relațiile artistice și aprecierea estetică.

Cel mai important aport al artei informaționale este însă, după Burnham, influența schimbării raportului obiect estetic — receptor asupra aprecierii estetice, prin spulberarea perspectivei clasice asupra artei și realității, în care observatorul avea nevoie de prezența cadrului în pictură, iar în sculptură de piedestal. „Noțiunea că arta poate fi separată de ambianța cotidiană e o fixație culturală, cum e și idealul obiectivității în știință. E necesar ca computerul să nege nevoia unei astfel de iluzii prin fuzionarea observatorului cu observatul, a interiorului cu exteriorul" (p. 103). În acest fel, subiectul ar putea deveni obiect estetic față de obiectul estetic inițial, și numai în raport cu el, și față de care se comportă ca obiect estetic.

★

d) În dilema esoterism sau artă comunicativă, Toynbee distinge implicit două atitudini creatoare față de publicul receptor: artistul misionar și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

artistul pustnic. Misionar e cel ce comunică cu masa, în pofida convențiilor și abstracțiilor. Pustnicul își păstrează realizările pentru sine sau pentru cercul restrîns de confrați; el e esoteric prin poziția sa socială, chiar dacă stilul său e apreciat și gata să fie adoptat de societate. Simbolismul (arta bizantină, Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Robert Browning) e voit obscur, și deci incomunicabil. *Coranul*, *Biblia*, autorii clasici greci și latini, literatura creștină medievală și modernă, nu sînt esoterice, pentru că în pofida unor elemente simbolice ele se adresează masei.

Arta esoterică este un pericol pentru societate, căci neînțelegînd-o oamenii se îndepărtează de ea, iar impostorii iau locul creatorilor de artă veritabili, ceea ce e de două ori rău — o dată pentru că pervertesc gustul publicului prin pseudocreații, iar pe de altă parte, îi îndepărtează pe artiști de receptorul de artă. Un pericol asemănător i se pare lui Toynbee situația creată în Occident de extrema specializare antrenată de știința și tehnica contemporană, care pune obstacole în calea comunicării prin atomizarea societății în grupuri de specialiști care nu se mai pot înțelege între ele. Remediul ar fi educația enciclopedică — ceea ce, după Toynbee, ar însemna pregătirea de generaliști inteligenți, care să se intereseze de toate problemele umane, dar ca nespecialiști, și numai în cadrul restrînsei lor profesiuni să se manifeste ca specialiști. B.F. Skinner vede educarea artistică prin învățarea publicului să privească operele de artă (se referă la pictură) astfel încît să se „întărească", iar din partea artiștilor se așteaptă să creeze opere cu o putere mai mare de „întărire". Noțiunea de „întăritor" are aici sensul de „frumos", dar și de „atractiv", „interesant", „plăcut", „satisfăcător", și se referă la faptul că anumite consecințe ale actului pictării atrag modificări comportamentale — „întăresc" comportamentul. Pictînd, pictorul e „întărit" sau nu de rezultat; dacă este, el e stimulat și continuă să picteze — astfel opera sa se încarcă cu „întăritori". Cînd oamenii vizitează muzeele sau achiziționează tablouri o fac pentru că acele picturi sînt „întărite". Timpul liber este concurentul natural al artei, deoarece este „umplut" cu „întăritori" sintetici, cum ar fi drogurile, alcoolul, jocurile de noroc, cursele de cai etc. . . . care, deși apar de cele mai multe ori ca negativi, căci jucătorul poate pierde, pun arta în dificultate. Astfel, pentru a nu fi handicapat, și pentru a satisface nevoia de varietate a publicului, artistul e obligat să descopere noi „întăritori" în sensul de noi forme de frumos.

Pot fi oare artiștii învățați să descopere sau să inventeze forme noi de „întăritori"? se întreabă Skinner. Dacă se poate, începem să avem dubii în privința originalității — cum poate fi personal sau creator un comportament dacă a fost „produs"? Artiștii nu pot fi „produși" la fel ca bunurile de consum pe scară industrială, dar probabilitatea de apariție a unui artist de geniu are mai multe șanse acolo unde arta se practică intens. Artistul nu poate fi „produs", dar el poate fi învățat cum să producă, este concluzia lui Skinner.)

★

e) Problema cea mai dificilă și mai greu de abordat e cea care a dat și titlul cărții, dar care în culegere are o pondere redusă, și nu pentru că autorii și-ar fi trădat intențiile, ci din responsabilitate față de temă. Cine va putea să spună care va fi viitorul artei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau cum va fi arta viitorului? Dacă ar fi să ne luăm după Hegel, întrebarea nu s-ar mai pune. Dar, asupra perioadei de 10—20 de ani pe care o avem înainte, se pot face unele aprecieri.

Tema, de o mare stringență în estetica contemporană, a dominat și congresul de estetică de la București din 1972, unde, relativ la acest subiect, cum era și firesc, s-a vorbit mai puțin despre viitor, mai mult despre prezent. În general, s-a observat că e vorba de o teamă față de ambiguitatea generată de forma deschisă și de caracterul negator al artei contemporane, spre deosebire de arta tradițională, teamă care a pus sub semnul întrebării valabilitatea și soarta artei zilelor noastre. Concluziile, departe de a fi fost pesimiste, au părut a restabili echilibrul pierdut un timp al esteticii. Mulțimea de teme, subteme și aspecte ale artei contemporane puse în discuție dovedesc că în aceste condiții de diversificare și specializare a artei și esteticii arta nu va muri, și nici estetica.

Reflecțiile lui B.F. Skinner în această privință s-au născut din dorința de a conferi artei un loc mai important în cultură, pentru că, spune el, omul are nevoie atît de divertisment, cît și de siguranța pe care i-o dă o cultură „întărită" de înflorirea artei, capabilă să rezolve și unele probleme practice. La ce ne putem aștepta în viitor de la producția și consumul de artă? se întreabă el. Va putea arta să devanseze ponderea „întăritorilor" sintetici? va lăsa lumea stadioanele și jocurile de noroc pentru muzee? Cercetări recente în analiza comportamentului, relative la implicațiile practice ale „întăritorilor", ne dau speranțe. S-a observat că anumiți „întăritori" pot modifica comportamentul astfel încît ar putea fi manipulat în direcția interesului pentru artă. Noile modalități de manifestare a artei, cum ar fi arta computerizată, vor atrage probabil noi adepți. În acest sens, lui J.W. Burnham i se pare rezonabil să prevadă că artiștii vor include în preocupările lor o gamă largă de ocupații, care să le permită rezolvarea originală a noilor probleme ivite în propriul lor domeniu, dar mai ales tehnologia informației va fi, după el, mijlocul cel mai direct al activității estetice (p. 97).

Pe această linie se înscrie și Arnold Toynbee cu sentimentul necesității educației enciclopedice, atît pentru artist, cît și pentru public.

Opinii mai radicale formulează Herbert Marcuse. Dacă pentru B.F. Skinner sau pentru J.W. Burnham e clar că va exista artă și în viitor, sarcina lor rezumîndu-se la a spune cum va fi și ce direcție va lua, pentru ilustrul filosof e problematic dacă arta va mai exista ca modalitate transcendentă de exprimare a omului.

Societatea tehnologică ar fi adus arta într-o stare de agonie, coborînd-o pe pămînt și asimilînd-o realității. Și totuși, așa cum se prezintă acum, arta nu este formă a realității, care ar trebui să fie ceva de felul unei mixturi de creație intelectuală și materială, de tehnică și artă, oraș și sat, industrie și natură. Dar, la așa ceva nu va putea da naștere societatea tehnologică contemporană. Ar trebui ca întreaga orînduire existentă să se schimbe și să-i ia locul un nou mod de producție, un alt scop al producției și un tip nou de ființă umană ca producător (p. 133).

Deși, dacă aceste condiții nu se vor crea, iar artă în actualele condiții nu se va mai putea produce totuși, precizează Marcuse, capacitatea de a gusta încă operele trecutului se va păstra — intelectul și organele de simț încă nu se vor atrofia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNCEPUTURILE CRITICE ALE LUI PERPESSICIUS

ANCA RIZESCU

Se presimte oare criticul original care a fost Perpessicius în *Menţiuni*, în micile articole, nu mai lungi de o pagină, două, din *Repertoriu critic*, aşa cum în ghindă se presimte stejarul ce va să crească falnic, spre cerul albastru? Să vedem.

Vom începe, în acest sens, prin a cita scurta, dar elocventa prefaţă a *Repertoriului critic* (Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925), care stabileşte exact scopul, limitele, dar şi perspectiva ce o deschide el: „Aceste notiţe critice reprezintă o parte din recenziile publicate în revista bibliografică „Buletinul cărţii" pe 1924. Lămurirea se impunea. Ea motivează caracterul lor fragmentar, căutînd să împace informaţia curentă cu sugestia critică. Căci, la dreptul vorbind, nici nu sunt altceva decît nişte sugestii critice, menite să suscite cetitorului şi să îndemne spre lectura operilor, spre confirmările critice detailate. Acest interes utilitar, mai mult decît vreun orgoliu oarecare a fost adevăratul îndemn al adunării lor la un loc. Deaceea, notiţele s-au grupat pe categorii şi la fine s-a adăugat un indice de numele autorilor amintiţi.

De vor fi stîrnit cel mai mic interes pentru autorii recenzaţi — mulţumirea autorului acestui repertoriu critic va fi fost nemăsurată.

Iar pentru cazul acesta şi pentru cetitorul interesat, să consemnăm că bună parte din autorii şi operile înregistrate aci se vor întîlni în cronicile dezvoltate din volumul în preparaţie: *Menţiuni şi medalii critice*".

În lumina prefeţei şi a cunoaşterii operei critice a lui Perpessicius, vom încerca să dăm un răspuns la întrebarea de mai sus. Prima constatare, la lectura volumului, e aceea că, avînd o mare capacitate de concentrare, într-o pagină, cel mult două, Perpessicius atinge chestiunile esenţiale pentru volumul discutat. De exemplu, *Două iubiri* de Ion Agîrbiceanu, ediţia a II-a, 1923, unde criticul discută despre universul uman îmbrăţişat, atmosfera nuvelelor, conflicte, capodoperele scriitorului. El ştie să rezume cu maximă conciziune o acţiune. Dar are grijă, totodată, să sublinieze şi riscurile, limitele procedeului: „Rezumatul însă zmulge tocmai dramatismul situaţiilor şi atmosfera tragică care impresionează" (v. E. Bucuţa, *Legătură roşie*, Cartea vremii, nr. 1, Colecţia enciclopedică îngrijită de Nichifor Crainic, 1925).

Pe lîngă rezumat, Perpessicius stabileşte cu exactitate temele predilecte. De pildă, în cazul volumului *Povestiri pentru tine* de Mihail Cruceanu, 1924: „Amintirea şi poezia, mai exact elocvenţa lucrurilor sînt cele două teme predilecte. Pe prima, d-sa brodează reminiscenţele pline de poezie din „Copilul blond", cu acel sentiment al singurătăţii, al duioşiei timpului

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 93–98, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce trece sau „Clopotul de pension" căruia îi gravează o personalitate plină de poezie și umor". Fin diagnostician, indică cu justețe vîrfurile din ansamblul creației ori specificul acesteia. De exemplu : „Proza d-lui Aderca pare figură aparte în scrisul românesc contimporan. Ea vine cu preocupări de intelectualitate și de polemică. Cerebral și critic, sînt cele două aspecte ale personalității acestui scriitor neastîmpărat și totdeauna interesant. În ierarhizarea prozei lui, desigur că : *Domnișoara din strada Neptun* rămîne pînă astăzi mai aproape de idealul unei adevărate creațiuni epice".

Perpessicius drămuiește apoi, cu minuție de farmacist, observațiile pozitive și negative. E foarte drept în critica lui Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism* : „Volumul acesta compact închide o stăruitoare muncă de foiletonist, pe care d-l M.D. a risipit-o cu deosebită perseverență cîțiva ani în șir. Poți să nu subscrii la părerile d-lui M.D. Sînt de multe ori sumare, nedrepte, neadevărate. Par însă întotdeauna sincere. Se pare că autorul crede în ele, s-ar lupta și ar muri pentru dînsele". A fost surprinsă, așadar, cu finețe, una din trăsăturile definitorii ale scrisului lui Mihail Dragomirescu (v., în același sens și observațiile despre scrisul lui Vasile Romanescu, Vladimir Sonia). Criticul stabilește relații în interiorul operei aceluiași autor, precum referindu-se la *Oameni din lună* de M. Sadoveanu : „Romanul d-lui Sadoveanu continuă într-un fel acea parte a operei d-sale care se leagă de ultimele evenimente din istoria noastră. Mai limpede : „Oameni din lună" sunt un capitol dintr-o cronică mai mare a cărei un alt capitol a fost „Strada Lăpușneanu" (. . .) „Oameni din lună", sunt înrudiți cu eroii din «Strada Lăpușneanu ». Mai ales în arta scriitorului. E și în romanul acesta același spirit de cronicar ce povestește un caz, cu simplitate și compasiune, înfrînîndu-și cît mai mult pornirea inimii. E un stil rece, e o prezentare obiectivă. E parcă un exercițiu pentru o viitoare frescă epică de după război, în care evenimentele s-ar depăna într-o împletire firească". Sau, aceleași relații interioare ale unei opere, însă altfel perspectivate, adoptate naturii întregului, ca de exemplu : „Poezia d-lui Mihail Cruceanu se distingea mai ales prin două aspecte : o melancolie a orașului, cu tristețele vieții cotidiane și o poezie a lucrurilor de la oglinzile de nenumărate stări civile pînă la elegia trandafirilor galbeni, ca de ceară. Temperamentul său poetic surprindea tainele lucrurilor, le însufleția tăcerile și de aceea atîtea din poemele lui par mici încercări de librete lirice. Povestirile sale sînt consecința firească a poeziei lui. Liric prin temperament, în proză, el aduce aceleași intenții. Majoritatea povestirilor sînt poeme în proză în care fabula e simplificată și întrebuințată de dragul unui mister al lucrurilor". Nu lipsesc, se înțelege, ca și mai tîrziu în critica sa, nici eforturile de a integra cu justețe creația unui autor sau a altuia în cadrul literaturii naționale. Un exemplu îl constituie recenzia la romanul lui N. Davidescu, *Conservator & C-ie* : „Romanul d-lui N. Davidescu trebuie integrat în seria romanelor noastre sociale, precum *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu, *În cetatea Idealului* a lui Dem. Theodorescu ș.a."

Detectează, de asemenea, cu ochi sigur influențele interne, naționale (ca, de pildă, în cazul volumului lui Camil Baltazar, *Vecernii*), sau pe cele din literatura universală, procedeu pe care-l vom întîlni, ca și pe celelalte, aplicat cu prisosință și intuiție critică în textele *Mențiunilor*. Astfel e cazul recenziei la volumul *Restriști* : „Poezia d-lui Ilarie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Voronca e confidența unui elegiac ros de tristeți nesfîrșite. Neliniști, preumblări bolnave, amurguri, desfrunziș, primăveri triste, parcuri vechi, panorame, toamne, iată teme pe care le cîntă cu obsedantă sinceritate clavirul melancoliei lui Ilarie Voronca. Atîtea din temele romanticilor (...) Trece apoi prin versurile lui Ilarie Voronca ceva din elegia familiară și emoționantă a lui Jammes, a cărui sentimentalitate e călăuza cea mai consolantă, a liricilor adolescenți".

Pespessicius teoretizează adesea în marginea textelor comentate, ca în *Gînduri de dat mai departe* a lui Horia Petra-Petrescu: „Istorioarele d-lui Petra Petrescu sînt din cele mai bune ale genului. Literatura pentru popor, aceea care să cultive sentimentele frumoase și să îndemne la bine e una din cele mai ingrate creațiuni. Trebuie o măsură și o cunoaștere a oamenilor și despre cari se scrie și pentru cari se scrie — pe care nu o poate avea oricine". Se observă de pe acum atitudinea sa antisămănătoristă, de pe acum programatică (v. și Al. T. Stamatiad, *Din trîmbițe de aur*), ca și aceea de fervent sprijinitor al simbolismului.

Altădată (recenzînd volumul de versuri al lui Ludovic Dauș), Perpessicius dă cîteva rînduri pertinente pe marginea poeziei de război, pe care a practicat-o el însuși. Se vede că are clar în minte care sînt auspiciile cele mai favorabile sub care se poate situa această poezie: „Poezia de război (nu e o noutate, dar e bine a o repeta) e cea mai dificilă dintre specii. Poezia are o oarecare discreție în mijloace, visează o regiune în care reculegerea e prevăzută între capitolele protocolare și se cam sperie de zonele de operații. Se sperie e un fel de a vorbi. Își pierde cumpătul și-și uită de obligații".

Criticul încurajează constant, chiar dacă uneori e dezmințit de evoluția lor ulterioară, pe scriitorii ce i se par meritorii. Așa, de pildă, vorbind despre prozatorul Carol Ardeleanu, scrie cu satisfacție: „Nuvelele acestui volum al d-lui C. Ardeleanu ni-l arată în mare progres față de operele sale anterioare. E aici o preocupare din ce în ce mai pronunțată și mai serios susținută pentru cazurile întunecate ale psihologiei. Sînt dificultăți pe care le învinge cu o cumpătare de artist desăvîrșit" (v. C. Ardeleanu, *În regatul nopții. Nuvele*).

El notează deficiențele de realizare, limitele artistice, succint și fără asprime. Dar această critică e contrabalansată și uneori complet înecată de sublinierea meritelor artistice.

Perpessicius se manifestă încurajator mai ales la adresa tinerilor, generos, cum va fi toată viața față de ei (a se vedea în acest sens întregul ciclu de *Mențiuni critice*). Dă și sugestii de îndreptare a scrisului, prețioase pentru aceștia. Iată un exemplu pentru scrisul perpessiciusian, plin de speranțe cu privire la steaua unui tînăr confrate: „În pleiada tinerilor prozatori români, locul d-lui Dongorozi e bine hotărît (...) Volumul e cel mai sigur dintre aparatele de verificare. *Cum s-a despărțit tanti Veronica*, publicată anul trecut, făcuse dovada acelor calități, bănuite în pripa lecturilor. Un frumos simț de observație, un scris nervos, un dar de a portretiza, un dramatism al narației, calități care cîștigă simpatia lectorului.

Scrisesem și însemnasem atunci, ca pe un păcat de ocolit: cursivitatea prea mare a povestirii... (...) Ion Dongorozi nu evită scenele brutale și hazardate. El amintește mult de sadismul eroilor primului Sadoveanu (...). Proza românească are în Dongorozi o rezervă din cele mai sigure".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Uneori Perpessicius e însă din cale afară de generos cu scriitorii trataţi, ca, spre a exemplifica la întîmplare, în cazul cărţilor semnate de: Bucura Dumbravă (*Cartea munţilor*, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, cu 11 ilustraţii, 1924); Ion Grămadă (*Scrieri literare*, cu un studiu asupra vieţii şi operei lui, de Const. Loghin, 1924); Ion Minulescu (*Roşu, Galben şi Albastru*, roman, 1924) şi alţii.

Iată un fragment din critica la romanul minulescian (se ştie că romancierul Minulescu a fost departe de a-l egala pe poet): „Spiritul inventiv al poetului Ion Minulescu trebuia să se vădească şi cu prilejul acesta. Virtuosul *Romanţelor pentru mai tîrziu* era tentat de această nouă experienţă (se ştie că noutatea şi independenţa i-au fost întotdeauna cele două sfetnice). Minulescu scriind romanul tricolorului! Şi minunea a fost cu putinţă. Dar ce strălucire capătă toate acele evenimente ale războiului nostru sub pana lui abilă! În ce colori le zugrăveşte bogata lui paletă!" În *Istoria literaturii române contemporane*, volumul *Evoluţia criticei literare*, E. Lovinescu remarcase acest cusur — prea marea generozitate faţă de prietenii scriitori — dar el se estompa oarecum între elogiile îndreptăţite. Se întîmplă însă şi cazuri cînd criticul devine tăios, dacă i se pare că opera şi teoriile ce-i aparţin îl îndreptăţesc să fie astfel. De exemplu, în cazul lui Justin Ilieşiu, Perpessicius îl „execută" pe acesta nemilos, în mai puţin de o pagină: „Traducerile din scriitori unguri ale d-lui Justin Ilieşiu, întîlnite în diferite reviste, nu te-ar fi lăsat să bănuieşti zădărnicia celor 66 poeme din *Cetăţile melancoliei*. E atîta lipsă de simţ autocritic, atîta virtuozitate în absenţa oricărui accent sincer încît şi cele cîteva reminiscenţe, influenţele de care e imprimată poezia d-lui Ilieşiu, nu pot nimic pe lîngă recordul lipsei d-sale de personalitate. Abia dacă serenada (pag. 50): *Apari zîmbitoare, iubito* aduce cu romanţa d-lui Cuza de acum 20 de ani, ce se mai cîntă şi astăzi: *Deschide, deschide fereastra*. Traducerile sînt mai puţin ingrate cu muza d-lui Ilieşiu. Volumul de faţă convinge odată mai mult". (A se vedea şi Emil A. Chiffa, *Din templul meu*, f. an, Ion Pas, *Lumea celor necăjiţi*, schiţe şi nuvele, 1924). Toate execuţiile se desfăşoară fără drept la apel: criticul însă nu adaugă miere la venin, ca în *Menţiuni* (cu toate că şi acolo nu va lipsi atitudinea lui polemică, uneori dură).

Dăm în volumul de debut şi peste „critica ediţiilor", succintă şi ea, dar, neparadoxal, substanţială. Astfel Ion Creangă, *Opere complete* cu o prefaţă de D. Marmeliuc, Cernăuţi, Edit. „Ostaşul român" (Anton Roşca), 1924, cu sugestii critice bine venite; M. Eminescu, *Poezii*, publicate şi adnotate de G. Bogdan-Duică. „Cultura naţională", 1924. Această ediţie oferă premisele ediţiilor viitoare, în concepţia lui Perpessicius, deci — spunem noi — şi a monumentalei ediţii proprii din Eminescu; O. Goga, *Poezii*, „Cultura naţională", 1924. Volumul oferă o perspectivă — după Perpessicius — asupra întregii opere. Vin la rînd ediţiile de traduceri, precum: *Horaţiu, Ode şi epode* şi *Satire şi scrisori* (E. Lovinescu), E. Rostand, P. Corneille etc.

E vizibilă plăcerea cu care criticul utilizează amănuntul revelator, ca mai tîrziu în *Menţiuni*. De pildă, în recenzia la Barbu Lăzăreanu: „Propriu întreprinderilor d-sale este absenţa oricărei simetrii. Cu acelaşi condei a scris depre Eminescu, ca şi despre opera poetică a lui Take Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau George Caïr. Dar cum în cazul de față nu strînge mai puțin la piept, pe Noel Wolf și Nedea Popescu, ca pe Ion Creangă. E un exces de dragoste la d-l Barbu Lăzăreanu, care dă pe delături și din care se-nfruptă și cele mai neînsemnate vietăți din țarina literară. Același spirit de asimetrie îl sfătuiește să închidă în același țarc de povestitori pe mai sus pomeniții".

Citatul este ales cu exigență (v. M. Cruceanu, C. Gane) și organic integrat în text, mai organic chiar decît în critica sa de mai tîrziu, date fiind dimensiunile reduse ale textelor. Autorul dă cu parcimonie date biografice, care în *Mențiuni* vor abunda. (v. Șt. Petică, E. Hurmuzachi). Să luăm primul exemplu : „S-au împlinit, în 1924, douăzeci de ani de la moartea lui Ștefan Petică (...) S-a stins la 27 de ani de cumplita boală a tuberculozei. Odihnește la Bucești, în județul Tecuci, locul său de naștere". [Poeme/*Fecioara în alb; Cînd vioarele tăcură; Moartea visurilor; Cîntecul toamnei; Serenade demonice*], 1925.

Stilul e sobru, dar cald, diferit mult de cel al *Mențiunilor*, cu perioade arborescente, cu volute grațioase, ce-l învăluie pe cititor.

Se pare că a folosit din plin lecția lui E. Lovinescu, lecția maioresciană, de fapt, de concizie și eleganță. Perpessicius completează — cînd e cazul — opinii mai vechi sau mai recente (ca în G.M. Zamfirescu, *Cumineсătura*), procedeu comun tuturor criticilor și între ei lui E. Lovinescu, care, cum se știe, se revizuiește mereu.

Se întîlnesc însă și o seamă de imperfecțiuni de stil, ușoare umbre de vetust, care însă se pierd cu totul. De exemplu : „corelațiile, de tot genul, vor fi *istovite*" (*s.n.*, *A.R.*) sau „El a pus pasiune și *devoție*, (*s.n.*, *A.R.*). De multe ori o vocabulă sau o sintagmă e preferată de Perpessicius pentru că deține un coeficient sporit de... poezie. Așa, de pildă, la p. 10, în contextul : „fariseul așa de *frecvent vremurilor* (*s.n.*, *A.R.*) de prefacere socială de după război".

Umorul este o trăsătură înnăscută a personalității lui Perpessicius. Îl găsim și în volumul de debut critic. Iată, de exemplu, un fragment din textul închinat lui Volbură Poiană cu *Noaptea învierii*, feerie în versuri, 1921 : „Apoi încep să vorbească morții, cari răspund la apelul caporalului, care și el e tot în mormînt. În esență ei spun : «Noi cuprinși de-nflăcărarea dragostei de neam [...] am dat mîna cu avîntul». Domnița încheie discursurile. Apare Maria Magdalena «grăbită», îmbrăcată în doliu, caută pe Maica Domnului, inima îi tremură în piept «ca frunza verde».

Se revarsă de zi. Toți intră în mormînt.

...*că multe nenorociri a mai adus și războiul*" (*s.n.*, *A.R.*).

După cum se vede, însuși modul rezumării acțiunii denotă poziția criticului, de care am vorbit mai sus. Se întrevăd încă din acest volum volutele grațioase sau plasticitatea scrisului de mai tîrziu. Iată, de pildă, recenzia dedicată volumului *De vorbă cu mine însumi* de Ion Minulescu (fragment) : „Pe de o parte el a deschis orizonturi noi și a anexat poeziei respective — pînă la el visate sau vizitate în pripă — explorate de dînsul, cu temeritatea unui navigator îndrăzneț.

Pe de altă parte, poemele lui au îmbrăcat peplumul comod, solemn și plin de grație al unei versificații din cele mai armonioase pe care le-a cunoscut poezia românească. Instrumentul acesta este așa de legat de poezia lui Minulescu că toți cari s-au folosit de el s-au sinucis. Ca și-n *Romanțele*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru mai tîrziu, poemele din *De vorbă cu mine însumi* aduc o atmosferă la fel de turburătoare, un sensualism de pelerin şi de legionar, o sete şi-o foame de zări şi de senzaţii; un interior somptuos şi oriental, ca în acel *Bazar sentimental*, pe care-l cîntă în una din poemele sale, simboluri pregnant agravate, ca în *Romanţa Soarelui* sau *Glasul morilor*, obsesia eternului feminin, adnotaţii spirituale în marginea civilizaţiei noastre, ca în *Pastel mecanic* şi, mai presus de toate, un vers bogat în variate sonorităţi, de la versul intim din poezia erotică pînă la undele de armonie amplă din *Cînta un matelot*. Cu aceste calităţi, poezia lui Minulescu a intrat definitiv în conştiinţa cetitorului român".

Citeodată Perpessicius sfîrşeşte medalionul altfel, cu o întrebare ca: „Dar este de ajuns atîta?" (Petică), care spune însă mai mult şi mai ucigător pentru bietul scriitor ca fraze întregi de dojană.

Trebuie să remarcăm în încheiere aria largă, generoasă, de... repertoriu, a cuprinderii criticii lui Perpessicius, trăsătură care se va păstra şi se va accentua în *Menţiuni*, cucerind admiraţia şi stima confraţilor mai tineri ori mai vîrstnici.

E de subliniat, totodată, că tot ce scrie în mica prefaţă a volumului se regăseşte în cuprinsul său. Volumul incită cu adevărat, cum bănuise autorul, la lectura *Menţiunilor critice*: seriozitatea, exigenţa, supleţea spiritului critic din *Repertoriu critic* constituie, pentru cititor, o chezăşie şi un îndemn.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA LUI AL. ANDRIȚOIU *

N. MECU

Al. Andriţoiu şi-a făcut intrarea în literatura anilor '50 prin volumul *În ţara moţilor se face ziuă*, ca poet al vieţii noi în această vatră a sărăciei şi asprimilor, care a fost ţinutul Apusenilor. Poetul este din stirpea oamenilor locului şi se simte congener cu Beniuc, a cărui artă poetică o urmează :

Lovi-vom deci cutezători cu barda
Şi apa vie va ţîşni şuvoi.

(*Toboşarul timpurilor noi*)

şi cu Geo Bogza, poet al infernului dar şi al gestului suav, receptat în egală măsură de poetul debutant :

Trenul te ducea spre sure zări
Cînd mușca o fată dintr-un măr
C-o plăcere nemaiîntîlnită.

(*O femeie mușcă dintr-un măr*)

Poeziile sînt de un lirism fervent, avîntat, grefat pe o construcţie epică, în versuri scurte, rimate simplu, de factură populară. Ritmurile, fluente, au desfăşurarea molcomă dar nu mai puţin virilă a baladei.

Primele volume conturează chipul poetului revoluţionar şi patriot, martor şi părtaş la momentele esenţiale ale deceniului. Dacă realizarea artistică este uneori mediocră în aceste volume, poezia revoluţionar-patriotică ulterioară înregistrează o schimbare în bine, evidentă : o mai atentă cenzurare a expresiei şi mai corecta topire în metaforă a ideii ; patosul retoric şi prea direct al debutantului, gestul frust şi agitat capătă acum calmul şi seninătatea unei alte vîrste, vîrstă a însăşi patriei :

După cum cred, şi timpul din munţi a coborît
dînd şesurilor joase măsura înălţimii ;

---

* N. 8.X.1929 la Vaşcău. Studii liceale la Beiuş, apoi Facultatea de filologie din Cluj. Între 1950—1951 urmează cursurile Şcolii de literatură Mihai Eminescu. A deţinut funcţii redacţionale la „Contemporanul", „Luceafărul", „Gazeta literară", „Viaţa militară". Este redactor şef al revistei „Familia".

Volume de versuri : *În ţara moţilor se face ziuă*, ESPLA, Bucureşti, 1953 ; *Dragoste şi ură*, Edit. tin., Bucureşti, 1957 ; *Perţile de cur*, Edit. tin., Bucureşti, 1958 ; *Cartea de lîngă inimă*, Edit. militară, Bucureşti, 1959 ; *File de cronică*, Edit. tin., Bucureşti, 1962 ; *Constelaţia lirei*, EPL, Bucureşti, 1963 ; *Mărţişor*, Edit. tin., Bucureşti, 1964 ; *Vîrful cu Dor. Poeme*, Edit. tin., Bucureşti 1964 ; *Versuri*, Edit. tin., Bucureşti, 1968 ; *Simetrii*, Edit. „Eminescu", Bucureşti, 1970 ; *Euritmii*, Edit. „Albatros", Iaşi, 1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 99—104, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe calendaru-i tînăr, cu singe, hotărît
noi am fost dintre-aceia ce subsemnară primii.

Acum lumina beată ne bate peste frunți,
în nimburi inspirate care vestesc minunea.

(*Sol*)

Astfel concepută, această poezie se include mai bine structurii generale a poetului, creator de tensiuni și spații ale luminii, culorii și melosului :

Veniți, veniți să trecem prin cîntece de-amiază,
Ca prin viori să trecem prin ore, la un loc. —
Să ni se facă vocea de umbră și de rază
în fugă prin țăria cu simburii de foc !

(*Prinos de cîntec*)

Prinosul de cîntec este un imn adus înaintașilor într-o inspirată privire asupra trecutului, prin care acest poet își asumă tradiția de viață și simțire românească (*Bătrîne epoci*, *Ctitori*, *Străbunul*, *Timpul*, *Sol*, *Se limpezește* ș.a.).

Volumul *Constelația lirei* (1963) aduce lărgirea universului tematic, tendință pe care aparițiile ulterioare (*Versuri*, 1968, *Simetrii*, 1970, *Euritmii*, 1972) o vor accentua revelînd un poet complex, a cărui claviatură se desfășoară între poezia biruințelor luminoase ale vieții noi și o poezie a sondării conflictelor interioare consumate la o înaltă temperatură („arderile" atît de frecvente în ultimele volume), între poezia existenței plenare și suculente în imanent și o poezie a apetițiilor înalte și a elevației, în sfîrșit, între „calofilia" pasiunilor artizanale și livrești și gustul senzațiilor rare ale unui hedonism levantin sau ale reevaluării romanțat-ironice a propriei aventuri existențiale.

Acum poetul va face mărturisirea unei arte poetice în care înțelegerea poeziei se bazează pe distingerea, dialectică, între universul real și cel imaginar, similară cu poetica barbiană a *Jocului secund* :

E aurul mai cald în inelar
și șoldul mai cu linii sub mătasă,
în nuntă-i vinul cel mai plin de har,
și-n roună raza cea mai languroasă.
E aurul mai scump în inelar.

(*Arta poetică*)

sau, și mai clar : „Cea mai frumoasă lună e în lac".

Aspirația poetului se îndreaptă spre zonele limpide ale existenței și simțirii, către o artă epurată de lestul materiei brute, neinformată estetic, artă al cărei prototip este idealul clasic meridional :

O ! pantă clasică din miază-zi
Ivită ca-ntr-un vers de Valéry,
de zei bătrîni purtată între mîini
le urci sub turme și sub bot de clini
pînă la stelele de sus ce nu-s
decît un joc secund în mări supus.

(*Colina la sud*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tentația zborului în sus, pe verticală (cu trimiteri la Baudelaire și, mai cu seamă, la Macedonski) se încadrează de data aceasta într-o viziune clasică a lumii, tentație de cucerire și instituire a *armoniei* fie pur estetice, fie moral-filozofice, încercare de împăcare cu propriul sine, „timpul de întoarcere acasă", rechemare a principiului individuației. Puritatea este răsplata suferinței cathartice și a durerii îndurată cu stoicism :

Spălat de lacrimi ca o piatră de pe-un mormînt, revin acum
în mine, pur ca după-o moarte posibilă. Și-a prins să-mi placă
acest eu însumi fără pată, suav și curățat de fum;
[. . . . . .]
Durerea, ea, neprihănește, iar plînsetul ce curge, arde

(*Purificare*)

sau :

Deci laudă pleoapei care s-a priceput la timp să plîngă
și să mă cureție de umbre, reomenindu-mă-n sfîrșit

(*Purificare*)

Dematerializarea este trăire paradisiacă în ocurența culorilor diafane, a luminii și a sonurilor muzicii :

Culori și mirodenii cercuri fac
în jurul meu. Argila mea trăsare
și cu cămașa cerului mă-mbrac.
Și iată-mă-s, deodată, cer și zare.

(*Arta poetică*)

sau :

și mă visez suav și sinuos
cum cîntecul în fluerul de os.

(*Colina la sud*)

Nimic mistic în efortul acesta lucid și urmărit cu severitate de depășire a condiției naturale și încercare poetică de instalare în reședința arhetipurilor și de smulgere din procesual.

Înțelegem bucuria extatică a poetului care „bea din cer ca după/ Simposionul greu, filosofal", drept gestul suprem de oprire a degradării prin devenire, de cucerire a existenței esențiale și adevărate. Universul însuși suferă o sedimentare a materiei grele și efemere, lucrurile scapă gravitației pornind în levitație, lumina devine principiul lumii :

Azi soarele-i alt soare, circumspect,
și ca destinul, se întîmplă-n toate
[. . . . . .]
Materiile scad pulverizate
[. . . . . .]
Poți trece, ca prin spirit, prin copaci
și ziduri, spirit însuți...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Transfigurarea la modul fantastic a ordinei terestre, crearea unor universuri stranii bîntuite de suferinţe metafizice sînt un punct forte al realizărilor poetului :

Vai ! creşte-n vin oţetul şi-n miere crud cerumen,
pier cărnurile albe din mărul gras şi rumen,
e-o lege care umblă şi prin fiinţa mea.

Îmi cade, mohorîtă, în inimă o stea.

(*Dura lex*)

Elementele astrale şi terestre sînt abstractizate şi esenţializate :

Erau copacii scheme şi aştrii cerc virgin,
În loc de păsări linii pluteau, pe ceruri line,
Zăpezi curgeau cu-arome, ca din potir de crin.

(*Umbra*)

Tabloul toamnei îi sugerează un ...„paradis în destrămare" însoţit, pentru poet, cu pierderea siguranţei, univers cu care poetul nu mai poate dialoga. Seninătatea se disipează, timpul este simţit în atributele sale fundamentale, devenirea-degradare este reinstaurată :

Mut, ciinele de rasă doarme-n lanţ
Şi lacătele-atîrnă. Timpul doare
Şi scapă-n noi o lance, cotropind.

Faptul, obişnuit, al tăierii unei păduri este potenţat de fiorul poetic şi trăit la scară cosmică. Lumea vegetală este bîntuită de psihoza unui cataclism, lucrurile se sensibilizează („în preajmă toate lucrurile dor") şi se degradează, poetul însuşi simte acut trecerea în nefiinţă :

Mă tulbur ca legenda şi ruginesc ca fierul

(*Dura lex*)

şi încearcă un nou efort al elevaţiei :

Mi-e pieptul tot un mare şi încruntat mister
şi mă simt tras, de păsări, departe, sus la cer.

(*Dura lex*)

Victoria asupra timpului este căutată cu orice preţ şi adesea în alte moduri. Pierderea în substanţa anonimă, pierdere care nu are nimic eroic este înţeleasă ca existenţă latentă în ordinea imanentului, ca stare potenţială de reîntrupare în sevele vegetale şi, în ultimă instanţă, ca reîntrupare în urmaşi :

Ard vitele, sub aburi, sosite de la muncă
cu iarba-n pîntec. Mama aşteaptă-mpărtăşanii
de lapte, prin strămoşii ce se rentorc în prunci.

Leuconoe, iată cît de fecunzi trec anii.

(*Sic transit*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Existare în sfera transcendentului sau submergență ca liant al etapelor devenirii și ca o constantă a lor — încercările subsumate acestor eforturi sînt simțite și ca o consecință a unei hipertrofieri romantice a eului, așa cum ea apare în frumoasa poemă *Euritmie*, construită pe o cadență gravă care amintește de eminesciana *Odă* în metru antic :

E-nlăuntrul meu înzestrat cu luxuri
selenar de clar și chenar mișcării
Luminez grădini și agit în fluxuri
apele mării

M-am mutat mai sus. Și, mirat, Selene-și
pune zborul meu încrustat cununii
Aș putea s-ating cu un deget leneș,
cearcănul lunii.

În cîteva rînduri poetul face profesiune de credință parnasiană, ceea ce nu surprinde la un spirit clasic. Parnasianismul apare ca un neoclasicism, cel puțin în ceea ce privește rigoarea formală și principiul creației lucide.

Al. Andrițoiu practică o poezie a cizelării artizanale, a formei echilibrate, cu ritm și rimă și deseori tinzînd către forma fixă (*Două sonete de primăvară*, *Sonet*, *Euritmie*, *Arta poetică* — construită, nu întîmplător, pe o schemă de rondel). Căutătorul de rime rare realizează adevărate performanțe : „care-ncearcă-n/cearcăn, din nadir-ne/Smirne, sacrificiu-mi/Ad suplicium, ca la sud e/se-aude, hoț a/Spinoza, Selene-și/leneș, trezi-s/anamnezis".

Crezul parnasian este exprimat limpede în *Stanțe*:

Eu, diamantele, precum Spinoza,
le șlefuiesc și le împărătesc.

E-o patimă pierdută cu migală,
o meserie ca de cărturar
Cu-o tăietură fină și egală
carbonul alb și dur surprinde har.

Posedînd gustul orfevrăriei și al decorurilor exotice, poetul, asemeni lui Macedonski cel din *Ospățul lui Pentaur*, creează spații aglomerate mirific :

Aromele asire din trup și vas inundă,
Rășinele aprinse-n argintării orbesc
iar sclavele cu luna în coapsa-le rotundă
aduc pe mîini vînatul la prînzul nelumesc.

(*Moartea lui Cressus*)

sau risipește cu generozitate tot ceea ce constituie fabulosul decor al basmelor orientale :

Sosirăți la bazarul deschis domniei mele
și vă voi vinde șaluri în brațul delirant —
covoare de Persida, cașmiruri, mahmudele
și Africa-nălbită în colți de elefant.

(*Sens*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Orientul arab, „Sublima Poartă", „Cornul de aur", în fața căruia „răsăriteanul suflet" al poetului își molcomește „poftele de serai", imaginarea unei genealogii levantine sau nomade, poza cîntărețului medieval sub balcoanele burgului — sînt tot atîtea reședințe și ipostaze ale sufletului poetic atras de duhul regresiunilor în timp și al rătăcirilor în alte geografii. Coborîtor prin veacuri „în melancolice filosofii", spiritul poetului „împărățește" zonele plăcerilor rafinate pe care le trăiește cu lăcomia și reținerea înțeleptului, nu rareori admonestat de exigențele eului moral :

dar, cărturar, visez la fruct oprit,
și iarăși recitesc ce-am recitit.

(*Livrescă*)

Bucuria („la jouissance de vivre") pe care Gautier o înălța la treapta de suprem ideal poetic și existențial dă nota specifică hedonismului parnasian. Poezie a deliciilor podgorene, a bachanalelor și aventurilor erotice consumate în duh boem și balcanic (a se vedea poemul *Fie*: „Pe-aici mi-am pierdut tinerețea și bursa/Pentru-o văduvă veselă/Fie" etc.).

Însă, paralel, există o problematică gravă — și aici înregistrăm alte reușite ale poetului ; intuire și întrupare în verb a nimicitoarelor conflicte lăuntrice sau întruchipare a ipostazelor îndrăgostitului chinuit de întrebări mistuitoare :

Sub ce totem și lupte m-am născut,
încît să fiu tăiat precum un scut,
de săbii? Sînt întreg, o rană vie.

(*Ardere*)

Versuri venite parcă în prelungirea oximoronului petrarchist, alături de comparații de forță :

Sînt ca un orologiu ce visează
și-i stau arătătoarele pe loc
și ca o urnă albă, după foc.

(*Ardere*)

Sau :

Am să-ți rămîn ca iederea pe casă
sau ars, în focul lunii, ca pe rug.

Al. Andrițoiu este un poet cu disponibilități multiple. Structural el este însă un clasic și întreaga diversitate a tematicii operei sale se subsumează acestei structuri funciare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GRIGORE H. GRANDEA către

TITU MAIORESCU

Ultima experienţă gazetărească a lui Gr. H. Grandea se consumă în redacţia ziarului „Războiul vechi", înfiinţat la 1 noiembrie 1888. Articolul de fond, intitulat *Spre ştiinţă*, nesemnat, dar cu siguranţă scris de Grandea, precizează că de 12 ani redactorul gazetei profesează idei şi tendinţe, pe care le va continua şi în „Războiul vechi". Şi acest ziar va fi independent, continuînd să combată răul, să laude binele, ori de unde ar veni ele. Publicaţia nu reprezintă un partid şi de aceea luptă pentru interesele generale, mai ales cele care preocupă pe industriaşi şi comercianţi, astfel că schimbarea titlului nu modifică linia politică susţinută în anii anteriori.

În redacţia „Războiului vechi", Grandea a lucrat pînă la începutul anului 1889, cînd răspunderea trece asupra unor giranţi, frecvent fiind un anume A. Cocăneanu.

Scriitorul a părăsit redacţia „Războiului vechi" din motive financiare, precum şi datorită faptului că a pierdut procesul privind dreptul de proprietate asupra ziarului „Resboiul...", început încă din vara anului 1879, împotriva foştilor săi asociaţi Weiss şi Thiel.

În aceste împrejurări, dezamăgit şi suprasaturat de chinuitoarele experienţe în jurnalistică, Gr. H. Grandea decide să părăsească activitatea de editare şi redactare de ziare, căutînd alt mod de viaţă, care să-i ofere liniştea şi condiţiile prielnice creaţiei literare.

Trecînd peste prejudecăţile mai vechi, Grigore H. Grandea se adresează neşovăitor lui Titu Maiorescu, pe atunci ministrul Instrucţiunii Publice şi Cultelor (1888—1889). Scrisoarea, nedatată, pare să fie scrisă la sfîrşitul anului 1888 :

Domnule Maiorescu,

Fi-va vre un blăstem pentru păcatele strămoşilor, care mă urmăreşte aşa ca să nu mai pot scăpa de gazetărie ? De vro paisprezece ani aceeaşi ocupaţie zilnică m-a năbuşit !

N-aţi voi Domnia Voastră să mă scăpaţi de urgia blăstemului, — căci blăstem a fi, — dîndu-mi prilejul să-mi recoresc sufletul şi să-mi limpezesc mintea, pentru a mă întoarce la ocupaţiile literare ?

Ah ! ce rău mi-ai făcut la Academie ![1] Nu că mi-ai osîndit păcatele tinereţei, căci şi eu ştiu cît sunt de mari naintea lui Apolon şi celor noă

[1] În 1885, Gr. H. Grandea prezintă Academiei Române, pentru premiere, volumele : *Miosotul*, poezii, ediţia a IV-a ; *Nostalgia*, poezii inedite şi ediţia a VIII-a a romanului *Fulga sau ideal şi real*. Raportul despre aceste volume l-a redactat şi citit în faţa comisiei de pre-

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 105—113, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

leliţe muze; dar că m-ai păgubit de cele patru mii de lei! Patru mii şi cu trei mii, cari le aveam, erau tocmai suma care-mi trebuia să mă duc în Belgia pentru a-mi trece ultimul examen de doctorat în litere şi apoi în josul Franciei pentru a mă ocupa cîtva cu fonetica limbilor neolatine.

Un loc de revizor şcolar cam spre Olt şi sub munţi sau locul de bibliotecar în Bucureşti, m-ar face aşa de fericit şi v-aş fi aşa de recunoscător! Cu ce plăcere aş repeta versurile lui Virgil:

Hic illum vidi juvenem, Melibaer quotannis
Bis senos cui nostra dies altaria fumant,
Hic mihi responsum primus dedit ille petenti:
„Pascite, ut ante, boves pueri; submittite tauros".

Am mîncat şi din bugetul învăţămîntului public ca profesor de fisiologia comparată la şcoala de medicină, de literatură la şcoala macedoromână, de limba franceză la liceul din Craiova şi ca revizor şcolar prin concurs.

Am nişte bani de scos, pentru cari am proces. Scoţîndu-i, voi pleca în străinătate; dar pînă atunci aş vrea să scap de gazetărie, ca să-mi pregătesc examenul.

Zău, nu ştiu cum să rog pe Quintilian[2] spre a interveni pentru mine pe lîngă D-nul ministru al învăţămîntului!

Cu adînc respect,
/ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)
(Biblioteca Academiei R.S.R. mss. rom. S 2(5)/XIV/.

Dar procesul cu tipografii îmbogăţiţi Thiel şi Weiss, de la care spera să obţină „nişte bani" drept despăgubire, îl pierde şi, în mod neaşteptat, este condamnat de instanţă la mari despăgubiri băneşti. Sentinţa l-a descumpănit într-atîta încît fu lovit de congestie cerebrală. Restabilindu-se, ministerul îl numeşte, la 1 februarie 1889, profesor suplinitor de limba franceză la gimnaziul din Bacău. Aici se căsătoreşte, pentru a treia oară, cu Fotinia Bâcu, instalîndu-se în casa acesteia din Cartierul Cornişa, fosta stradă Gr. H. Grandea, astăzi Petru Rareş. Situaţia de profesor suplinitor era însă nesigură. De aceea solicită Ministerului Instrucţiunii Publice să fie numit provizoriu la catedra de franceză a gimnaziului din Bacău şi, în acest sens, apelează şi la bunăvoinţa lui Iacob

---

miere Titu Maiorescu. Nemilos şi ironic, T. Maiorescu respinge din concurs volumul *Miosotul* cu argumentele lui Grandea, care zicea în scrisoarea trimisă Academiei că poeziile acestea au fost scrise „în copilărie", între 15 şi 20 ani. Din volumul *Nostalgia* citează versurile cele mai slabe şi apoi reproduce cîteva fragmente nerealizate din romanul *Fulga*. La sfîrşit, raportorul conchide: „Aceste exemple pot întemeia părerea subscrisului că operele d-lui Grandea nu sunt din cele ce s-ar cuveni să fie premiate de Academia Română" (vezi T. Maiorescu, *Raport asupra scrierilor lui Gr. H. Grandea*, în *Analele Academiei Române*, seria II, tom. VIII, 2885—1886, secţia literară, p. 214—219).

[2] Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), circa 35—96 e.n., celebru retor şi pedagog roman. A fost profesor de retorică şi avocat şi s-a ocupat de educaţia nepoţilor împăratului Vespasian. Este autorul operei *De institutione oratorie*, în 12 cărţi.

Grandea, ca-ntotdeauna, amator de butade, roagă pe retorul şi pedagogul Maiorescu („pe Quintilian") „să intervină" pe lîngă ministrul instrucţiunii, post oficial, încorsetat de legi, puţin receptiv la necazurile şi doleanţele oamenilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Negruzzi ca să-l recomande membrilor Consiliului Superior al Instrucțiunii [3]. La intervenția lui I. Negruzzi, Consiliul Superior a propus numirea ca profesor cu titlu provizoriu, însă ordinul n-a apărut, datorită opoziției unor dușmani ai scriitorului. Atunci Grandea apelează din nou la bunăvoința lui Titu Maiorescu, cu toate că acesta nu mai deținea portofoliul Instrucțiunii Publice :

Domnule Maiorescu,

Știu că aveți atîtea ocupații serioase. Iertați-mă dacă vă inoportunez cu nevoia mea. Sînt din aceia pe cari legea din 1879 i-a surprins neocupînd catedrele la cari aveau drepturi cîștigate prin concurs. Sînt singurul însă care am rămas pînă acum nedreptățit. Toți cei alți, deși nu aveau nici concursurile izbutite, nici anii de proponimente, nici studiile mele, mai abili însă, au putut să-și obțină numirea provizorie. Eu m-am izbit ca d-o stîncă de d-nul Dim. Sturza care, din nefericirea mea, a fost prea mult timp influent în cabinetul d-lui I. C. Brătianu și n-a voit să mă ierte că l-am botezat „Roade ruble" [4].

În martie acum, am cerut Onor. Minister a mă numi provizoriu la catedra de limba franceză ce suplinesc la gimnaziul din Bacău, depuind actele de proponimentele și studiile mele.

Consiliul superior a avut în vedere acestea, apoi că am ocupat catedre în învățămîntul secundar și special prin concurs, că nu sînt eu vinovat dacă legea din 1879 m-a surprins fără catedră, că acum sînt prea în vîrstă pentru a fi trimis să-mi iau gradul academic, și a opinat pentru numirea mea provizorie.

Acum vă rog și pe Domnia voastră să mă susțineți, îndemnînd pe d-nul Rosetti a aproba numirea mea. După ce s-au numit atîția, mult mai șubrezi decît mine, ar fi crud ca tocmai cu cel din urmă să se pretindă că se face bortă în cer ! Mi-e greu s-o mai duc numai cu 215 lei lunar.

Vă rog ajutați-mă să scap din această strîmtoare și binele nu va fi aruncat în gîrlă. Al Domniei Voastre cu profund respect :

Bacău, 21 mai, 1890 /ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (I)/XIV).

---

[3] Este vorba de scrisoarea lui Gr. H. Grandea din 18 februarie 1890 trimisă lui Iacob Negruzzi, publicată de I. E. Torouțiu în *Studii și documente literare*, vol. II, București, 1932, p. 355—356.

[4] Dimitrie A. Sturza (1833—1914), cunoscut istoric și om politic liberal, în 1892 ajunge șef al acestui partid burghez, iar din anul 1895 va ocupa, în mai multe rînduri, funcția de prim-ministru. A avut o mare influență în conducerea partidului liberal. A fost membru și președinte al Academiei Române, inițiind numeroase lucrări istorice, între care și colecția *Acte și documente relative la istoria renașterii României*. În anul 1878—1879, fiind ministru în guvernul Brătianu, este învinovățit de corupție în legătură cu reprezentanți ai autorităților țariste. Gr. H. Grandea declanșează o campanie de presă împotriva lui D. Sturza, în paginile ziarului „Resboiul", denominîndu-l iremediabil „Roade ruble", poreclă reluată de presa vremii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi această intervenţie a rămas fără rezultat, Grandea fiind constrîns să se adreseze din nou lui Iacob Negruzzi [5], deoarece ministerul anunţa scoaterea postului la concurs, în toamna anului 1890. Pînă la urmă apare, în urma insistenţelor lui Titu Maiorescu şi Iacob Negruzzi, hotărîrea de a se amîna concursul respectiv, iar Grandea urmînd să funcţioneze ca suplinitor la gimnaziul din Bacău, pînă se va obţine licenţa în litere şi filozofie. Menţinerea condiţionată la catedră îl determină să se pregătească, în sfîrşit, pentru examenul de licenţă. Astfel, în toamna anului 1894, trimite o cerere decanatului Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti:

1894, Noemvrie 17, no. 192

Domnule Decan,

Subsemnatul, vechi elev al acestei facultăţi de la înfiinţarea ei [6] şi absolvent al Facultăţei de litere şi filosofie din Liège, respectuos vă rog ca, pentru obţinerea diplomei de licenţă în istorie şi filosofie, să mă primiţi a fi examinat la istoria şi literatura Românilor, la filosofia lui Hegel (în special Estetica lui) şi a susţine tesa *Atomismul vechiu în faţa ştiinţei moderne.*

Binevoiţi, Domnule Decan, a primi încredinţarea înaltei mele stime şi consideraţii.

/ss/ Gr. H. Grandea

16 Noemvrie 1894.

Domniei Sale Domnului Decan al Facultăţei de litere şi filosofie din Bucureşti [7].

(Orig.)

(Arhiva Facultăţii de filologie, Bucureşti, Dosar 60/1894, f. 194).

În acelaşi timp solicită şi sprijinul lui Titu Maiorescu:

8 octomvrie, 1894

---

[5] Dîndu-şi seama de primejdia ce-l ameninţă prin scoaterea postului la concurs, Grandea adresează, în 24 septembrie 1890, o nouă scrisoare lui I. Negruzzi, publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, Bucureşti, 1932, p. 356.

[6] Între primii 22 studenţi înscrişi la Facultatea de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti, înfiinţată prin Decretul nr. 765 din 4/16 iulie 1864, publicat în *Monitorul Oficial*, nr. 149 din 7/19 iulie 1864, sub semnăturile lui Al. I. Cuza şi D. Bolintineanu, figurează şi Grigorie H. Grandea, nebursier. Primul decan al facultăţii, în 1864/65, a fost Aug. Treb. Laurian, iar ca profesori erau A. Florian (istorie universală); I. Zalomit (istoria filozofiei); Epaminonda Francudi (literatura elină); V. Alecsandrescu (Istoria românilor); Ulisse Marsilliac (literatura franceză); A. Treb. Laurian (literatura latină). Grandea a frecventat neregulat cursurile, deoarece era redactor al ziarului „Dîmboviţa". Pe de altă parte, decanatul nu i-a aprobat înscrierea la examene, pe motiv că nu terminase încă liceul. El susţine primăvara examenele de absolvire, la secţia clasică a liceului Sf. Sava, iar în toamna anului 1865 părăseşte facultatea din Bucureşti, plecînd la studii în Liège. (Despre primii studenţi ai Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti, vezi Marin Popescu-Spineni, *Contribuţiuni la istoria învăţămîntului superior. Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti de la început pînă în prezent*, Cultura Naţională, Bucureşti, 1928, p. 221–224).

[7] Epaminonda Francudi a fost profesor de elină la Liceul Sf. Sava, unde l-a avut pe Gr. H. Grandea elev eminent. La 14 noiembrie 1864, Ep. Francudi este numit profesor de limba şi literatura elină la noua Facultate de filozofie şi litere a Universităţii din Bucureşti. Deţinînd funcţia de decan, Ep. Francudi l-a sprijinit pe fostul său elev să-şi susţină, în sfîrşit, examenul de licenţă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Domnule Maiorescu,

Vă rog din suflet să-mi faceţi un mare bine. Am înaintat decanatului o cerere pentru a fi admis să trec ultimele probe pentru obţinerea licenţei în ştiinţele istorice şi filosofice, ca vechi elev al acestei facultăţi şi absolvent al facultăţei din Liège. Sînt singurul a cărui poziţie în corpul didactic nu este încă regulată, deşi am un serviciu de peste douăzeci ani, iar vîrsta de peste 50 anişori!

Am făcut o asemenea cerere facultăţei din Iaşi; dar modul cum mi-a admis cererea, este foarte ostenitor pentru mine, căci m-ar ţine un an poate pe drumul Iaşului. Mă simt încă în puteri, dar nu voiesc să abuzez de ele.

Luînd cunoştinţă de cererea mea şi actele ce o însoţesc, vă rog, Domnule Maiorescu, a o sprijini. Probele la cari sînt gata a mă supune cred că sunt suficiente pentru a învedera că am lucrat mereu pentru instruirea mea. Cu această ocazie, Domnule Maiorescu, vă rog a crede recunoştinţa şi devotamentul meu,

(Orig.) /ss/ Gr. H. Grandea

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (2)/XIV).

În şedinţa din 30 aprilie 1895, Consiliul profesoral al Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti hotărăşte:

„II. Cererea d-lui Gr. H. Grandea: d-sa înaintînd testimoniul de absolvirea studiilor liceale de la Sfînta Sava din Bucureşti, anul 1865, Noemvrie 15, No. 333 şi actele relative la studiile ce a făcut în străinătate (care se află anexate pe lîngă petiţiunea sa către Decanat, înregistrată la Nr. 84) [8], cere să fie admis într-un mod excepţional la examenele generale — pentru obţinerea gradului de licenţă.

---

[8] Reproducem petiţia lui Grandea, pentru că furnizează noi date despre anii petrecuţi la Liège:

1895, aprilie 28, nr. 84

Domnule Decan,

Sînt un vechi elev al acestei facultăţi, de la înfiinţarea ei, şi absolvent al facultăţii din Liège (Belgia). Eram în instanţa a trece acolo ultimul examen de doctor, cum se constată din alăturatele acte, cînd am căzut bolnav, atins de epidemia care bîntuia Europa în acel an. Cînd m-am sculat, facultatea se închisese, şi eu fiind foarte slab, m-am întors în ţară, cu intenţia d-a reveni în toamnă, ceea ce n-am putut face din cauza împrejurărilor contrarii.

Dorind a-mi regula poziţia în corpul didactic, unde am peste douăzeci ani de serviciu, vă rog, Domnule Decan, ca, considerîndu-mi examenele speciale trecute la facultatea belgiană, să mă admiteţi pentru obţinerea licenţei în ştiinţele istorice şi filozofice a fi examinat asupra istoriei Românilor, şi literaturei lor, asupra filozofiei lui Hegel (în special *Estetica* lui), şi a susţine teza pentru care mi-aş alege: „Atomismul vechi în faţa ştiinţei moderne", cum şi poziţii din materiile de cari n-aş fi examinat.

Binevoiţi, Domnule Decan, a primi încredinţarea înaltei mele stime şi consideraţii.

(ss) Gr. H. Grandea
profesor la gimnaziul din Bacău

Alăturate patru acte

Domniei Sale
Domnului Decan al
Facultăţii de Litere din Bucureşti

(Orig.)
(Arhivele Facultăţii de litere şi filozofie Bucureşti, dosar 65/1895, p. 63).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Consiliul, luînd în consideraţiune cariera didactică îndelungată a d-lui Grandea, a hotărît: d-nul Grandea să fie admis la examenele generale de licenţă în condiţiunea următoare: 1. să beneficieze de regulamentul actual al Facultăţii, alegîndu-şi ca specialitate una din secţiunile, în care se împarte facultatea noastră şi un subiect din studiile speciale pentru obţinerea licenţei secţiunii ce voieşte, cu consimţămîntul profesorului respectiv (art. 15 din regulament); 2. să fie scutit de examenele anuale ale secţiunei respective; 3. să treacă împreună cu susţinerea tezei examenele generale de materiile secţiunii în cestiune, prevăzute la articolele 21,22 şi 23 din regulament.

/ss/ Ep. Francudi, Ion Crăciunescu, Ion Bogdan, C. Demetrescu-Iaşi, G. L. Frollo, T. Maiorescu, Al. Odobescu şi N. Quintescu"

(Orig.)

(Arhivele Facultăţii de litere şi filozofie, Bucureşti, dosar 67/1895, f. 53).

Candidatul Grandea depune la decanat cererea:

1895 iunie 19, Nr. 142

Domnule Decan,

Respectuos supun la cunoştinţa D-voastră că, pentru obţinerea gradului de licenţiat în litere şi filozofie, mi-aleg secţia filozofică, rămînînd să mă presint la octomvrie viitor pentru teză şi examenul general.

Cu aprobarea D-lui profesor T. Maiorescu, mi-am ales de teză *Atomismul vechi faţă cu ştiinţa modernă*; iar ca autor de interpretat, cu aprobarea D-Voastră, pe Aristotel (Poetica).

Binevoiţi, Domnule Decan, a primi încredinţarea distinsei mele consideraţii şi stime.

//ss/ Gr. H. Grandea

D-sale D-lui Decan al Facultăţii de litere şi filosofie din Bucureşti

(Orig.)

(Arhivele Facultăţii de litere şi filozofie Bucureşti, dosar 65/1895, f. 116).

La 6 noiembrie 1895, Grandea prezintă manuscrisul tezei sale de licenţă, pe care decanul Ep. Francudi îl trimite, spre cercetare, celor doi profesori referenţi: Titu Maiorescu şi C. Demetrescu-Iaşi.

Mentorul „Junimii" şi Demetrescu-Iaşi aprobă textul tezei de licenţă, transmiţîndu-l candidatului, cu unele observaţii neînsemnate, pentru redactarea definitivă.

Grigore H. Grandea expediază o nouă scrisoare, conducătorului său ştiinţific:

Domnule Maiorescu,

Nu am avut fericirea d-a Vă afla la Bucureşti în cele două vacanţii ale Crăciunului şi Paştelui, aşa că, neputînd din viu grai, barim în scris Vă mulţumesc din toată inima de bunătatea ce aţi avut d-a aproba lucrarea mea asupra atomismului. Fiind făcută în pripă şi cu izvoare sărace, ştiu că numai bunătăţei D-Voastre datoresc această favoare. De atunci m-am tot ocupat de corigerea şi dezvoltarea acestei lucrări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Istoria filosofiei atomistice de profesorul L. Mabilleau[9], încoronată de academia ştiinţelor politice şi morale din Paris şi tipărită de guvernul francez către finele anului trecut, deşi nu este în sensul scopului meu, acela d-a schiţa o sinteză a atomismului în generalitatea lui, mi-a arătat noi izvoare.

Aş fi dorit să mă prezint în ianuarie pentru examenul general de licenţă; memoria însă ne mai fiindu-mi credincioasă, a trebuit să amîn, şi cum nu voiesc să abuzez de timpul D-Voastre, sper să mă pot prezenta în iunie. Din nefericire nu am numai această preocupare. Sunt trei ani aproape de cînd soţia-mi este bolnavă d-o pleuresie nevindecabilă, ceea ce face să n-am liniştea cerută pentru asemenea lucrări.

Dacă voi obţine acest grad, voi şti că nu-l datoresc de cît ocrotirei D-Voastre, căci în vîrsta mea, cînd facultăţile sunt în declinul lor, ceea ce fac este o faptă temerară. Odată scăpat aş fi în culmea dorinţelor să mai trăiesc cîţiva ani în linişte pentru a-mi regula bagajul literar.

Rugîndu-vă, Domnule Maiorescu, a crede în stima şi recunoştinţa mea, rămîn al Domiei Voastre devotat

/ss/ Gr. H. Grandea

4 aprilie, 1896
Bacău
(Orig.)
(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (3)/XIV).

Examenul de licenţă, Grandea nu l-a putut susţine nici în toamna anului 1896, deoarece textul revăzut al tezei l-a predat referenţilor abia la sfîrşitul anului. La începutul anului 1897. T. Maiorescu şi C. Demetrescu-Iaşi au acceptat teza, înaintînd în acest sens un referat decanatului. În 29 martie 1897, scriitorul solicita, printr-o cerere, decanului Ep. Francudi să aprobe fixarea examenului general de licenţă „în săptămîna întei după vacanţa Paştilor, sau, dacă nu se poate, în cea dintîi din luna iunie"[10].

În acelaşi timp, adresează lui Titu Maiorescu, acum rector al Universităţii, următoarea scrisoare, nedatată, dar cu siguranţă de la sfîrşitul lui martie 1897:

---

[9] Léopold Mabilleau (1853—1941) devine doctor în litere în anul 1881 şi i se încredinţează catedra de filozofie de la Facultatea de litere din Toulouse, apoi la cea de la Universitatea din Paris şi la şcolile normale şi Muzeul pedagogic parizian. În 1850 trece ca profesor la Facultatea de litere din Caen. În 1897 devine directorul Muzeului social şi este chemat să suplinească pe Charles Levêque pentru cursurile de filozofie veche de la Collège de France. A scris numeroase studii şi lucrări istorice, filozofice, de economie şi sociologie: *Etude historique sur la philosophie de la Renaissance en Italie* (Cesare-Cremonini); *Victor Hugo: Histoire de la philosophie atomistique*, Paris, 1895, consultată de Gr. H. Grandea, pentru teza sa de licenţă.

[10] Cererea adresată decanului subliniază că titlul lucrării va fi *Atomismul* şi solicită ca examenul general să-l susţină la secţia filozofică. Din autorii elini cere să fie examinat din *Poetica* lui Aristotel şi din filozofia modernă ar dori să răspundă, în special, despre *Estetica* lui Hegel. Decanul Ep. Francudi notează pe cerere că examenele se fixează pentru „ziua 1/13 iunie", 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Domnule Rector,

Omul, ca şi cele-alte animale, este foarte obraznic.

Nu ai decît o dată să-i faci bine, şi nu mai scapi de el. Tot aşa paţi şi D-ta cu mine : ca ministru m-ai numit profesor la Bacău, ca rector m-ai susţinut să fiu admis la examenul general de licenţă, ca profesor mi-ai aprobat lucrarea asupra Atomismului [11]; iar acum ca prezident al Juriului examinator, cutez din nou a Vă ruga, dacă se poate, să faceţi a se aproba şi petiţia ce am dat azi secretarului pentru D-nul Decan, ca să fiu primit să mă prezint la examen în înteia săptămînă după vacanţa Paştilor.

Aş dori să fiu examinat mai curînd, ca, dacă aş avea fericirea să obţin gradul, să mă pot prezenta la unul din concursurile ce sunt publicate pentru iunie. Devotat şi recunoscător

/ss/ Gr. H. Grandea

(Orig.)

(Biblioteca Academiei R.S.R., mss. rom. S. 2 (4)/XIV).

---

[11] Despre lucrarea de licenţă intitulată *Atomismul*, vorbeşte prima dată Al. I. Şonţu, în micromonografia : *Grigore H. Grandea*, conferinţă ţinută la Ateneul Român din Bucureşti, Tipogr. Miulescu, 1902. Informaţia este preluată de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (p. 318), cît şi în studiul monografic, reprodus în culegerea *Studii şi cercetări de istorie literară*, apărută în 1966 sub îngrijirea lui Al. Piru. Textul propriu-zis nu a fost cunoscut şi nu existau referinţe despre conţinutul său. În luna septembrie 1968, la Bacău, profesoara de chimie, pensionară, Paraschiv Cornelia, fiica Corneliei Bâcu, sora mai mică a Fotiniei Grandea, a binevoit să ne pună la dispoziţie textul original.

Manuscrisul cuprinde 101 foi mari dictando, numerotate de autor de la 1 la 101, legate cu pereţi cartonaţi, negru-verde. Foile sînt caligrafiate de Grandea pe ambele feţe cu cerneală neagră. După foaia cu titlul lucrării, pagina 1 se deschide cu o scurtă *Precuvîntare*, datată 1895, august, Agapia. Cele 100 foi, deci 200 pagini de manuscris, conţin 21 capitole şi anume : Partea întîia : I. *Geniul grec*; II. *Filosofia ioniană*; III. *Anaxagora*; IV. *Leucip şi Democrit*; V. *Epicur*; VI. *Lucreţiu*; VII. *Atomismul oriental*; VIII. *Evul mediu*; IX. *Filosofia modernă*; X. *Filosofia modernă* (urmare); Partea a doua : XI. *Ştiinţa secolului al XIX-lea*; XII. *Biologia atomelor*; XIII. *Fiinţele organice şi evoluţia lor*; XIV. *Omul*; XV. *Dinamica atomelor*; XVI. *Atomismul electric*; XVII. *Voinţa*; XVIII. *Voinţa şi corpii bruţi*; XIX. *Voinţa şi vegetaţia*; XX. *Voinţa şi regnul zoologic*; XXI. *Perelectrogenicii. Formarea norilor. Transvederea. Fantasmele. Zborul omului. Preasimţimîntul. Rugăciunile. Farmecile. Viaţa şi moartea.* Lucrarea se încheie cu o *Concluzie*. În *Precuvîntare*, poetul declară că din tinereţe s-a familiarizat cu ştiinţele naturii, formîndu-şi „convingeri pozitive" şi neîmpăcîndu-sé „cu idealismul, spiritualismul şi chiar eclectismul filozofic". În mintea sa s-a cristalizat o convingere filozofică deosebită, optînd pentru „deprinderea empirică". După Grandea, „calea adevăratei metafizici", adică a filozofiei autentice, este oferită de studiul atomismului. Destinul filozofiei moderne depinde de măsura în care această disciplină fundamentală se va dezvolta şi-şi va deschide orizonturi noi de investigaţie „mînă în mînă cu ştiinţele fizice şi naturale".

Textul tratează numeroase probleme de filozofie, fizică, biologie, psihologie, hipnotism, messmerism, de istorie a filozofiei şi ştiinţelor etc., sînt citaţi numeroşi autori cu operele lor fundamentale în limbile clasice (elină, latină), moderne (franceză, germană, engleză şi italiană), precum şi unii autori români cum sînt Titu Maiorescu, Vasile Conta etc.

(Un comentariu al tezei de licenţă a lui Grandea, comunicarea noastră în manuscris : *Gr. H. Grandea : Atomismul*, ţinută la sesiunea ştiinţifică a Universităţii din Craiova, 1970).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Examenele fixate pentru iunie nu s-au ţinut. Al. I. Şontu sugerează că noua amînare s-ar fi datorat faptului că i s-a cerut lui Grandea să susţină oral şi alte examene decît cele de istoria filozofiei şi estetică (*Poetica* lui Aristotel şi *Estetica* lui Hegel — după cum precizează candidatul în cererile adresate decanatului). Informaţia este plauzibilă, dar nu există nici o atestare oficială. Mai verosimilă pare să fie presupunerea, după care amînarea s-a făcut, în nădejdea candidatului de a folosi vacanţa de vară, pentru completarea pregătirii în vederea examenului oral, mai ales că, decanul Epaminonda Francudi, unul din membrii comisiei, moare pe neaşteptate la începutul lunii iunie 1897.

Strădania şi nădejdile lui Grandea de a obţine licenţa în litere şi filozofie se spulberă definitiv, în urma atacului de paralizie, care-l loveşte neiertător la Agapia în iulie 1897.

Pavel Ţugui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN ECOU ÎNTÎRZIAT AL PAȘOPTISMULUI: ROMANELE LUI GR. H. GRANDEA

Cînd citești *Istoria literaturii române*, a lui G. Călinescu, apărută în 1941, rămîi uimit că patru pagini mari ale acestei cărți monumentale, deloc îndulgentă cu cei asupra cărora autorul și-a abătut atenția, îi sînt închinate lui Grigore H. Grandea, poet și prozator cu prodigioasă activitate publicistică, născută la Țîndărei în 1843 și mort la Bacău în 1897. Călinescu îl numește „scriitor ilustru odată", și dacă poeziile le găsește „filfiitoare ca niște drapele, corecte, însă macre, fără imagini, și totodată banale în idei", în schimb socotește că „Grandea e notabil prin romanele sale, care au avut o mare răspîndire" și le atribuie o „valoare relativă" ce „rezidă în invenție, factor de obicei absent la naratorul român". Volumul al II-lea din *Istoria literaturii române*, redactată de un colectiv condus de Al. Dima și publicată în 1968 de Editura Academiei Republicii Socialiste România, dedică la rîndul ei, prin pana Elenei Piru, cîteva pagini substanțiale acestei figuri prin excelență pitorești, din cîmpul literelor române. De astă dată poetul e considerat un simplu „versificator", apreciat însă în continuare ca părînd „a fi fost mai înzestrat pentru roman".

Romanele lui Grandea sînt astăzi ilizibile, în privința aceasta toată lumea este de acord, și totuși, dacă dai la o parte colbul de pe filele producției sale de povestitor (asta este el mai curînd), descoperi în parfumul lor de epocă, în subiectul care le alimentează, un punct de atracție nu pe de-a-ntregul neglijabil. Căci prozatorul Grandea manifestă de fiecare dată o calitate care ne trezește și azi curiozitatea: el este reflexul caracteristic al epocii sale, cu frămîntările, cu problemele, cu iluziile și decepțiile (mai ales decepțiile!) ei. El se face ecoul revendicărilor sociale, judecătorul dreptății și nedreptății, exponentul unui ideal. Nu întotdeauna idealul acesta se conturează îndeajuns de clar în obiectivele sale politice și sociale, nu întotdeauna Grandea știe cu adevărat să deosebească între racilele vremii și cauzele descumpănirilor pe care i le atribuie; există la el mai mult onestitate și bunăvoință, mai mult ideal patriotic și umanitar, decît luciditate și clarviziune. El rămîne totuși un militant cu condeiul, ale cărui scrieri, așa naive cum sînt, și fără a le socoti propriu-zis realiste, oferă un tablou social sugestiv, iar narațiile sale sînt uneori pătrunse de viață. Tocmai conștiința civică, prezentă ca un fir călăuzitor neîntrerupt de-a lungul întregii intrigi, le face să-și păstreze în parte interesul. Succesul lui Grandea în epocă constituie un fenomen. Negreșit, aici a contribuit neabătuta prezență în actualitate a scriitorului și poetului, susținută de uluitoarea succesiune de reviste pe care le-a îndrumat și condus, dar

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 114–120, București, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în bună parte și de modul de a-și concepe romanele, începînd cu alegerea subiectului și problemelor. S-ar putea de asemenea ca însăși faima sa de poet precoce să fi jucat un oarecare rol în a stîrni curiozitatea cu privire la proză. Motivul principal credem totuși că l-au trezit chiar romanele.

Unde se înscriu ele în fenomenul nostru literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea? Tocmai pentru că nu aparțin nici epocii de pionerat a romanului românesc și nu se înalță nici la valoarea literară a unui Nicolae Filimon, istoria înclină cu firească justificare să treacă repede peste ele. În afara aprecierilor lui G. Călinescu, aprecieri ce constituie mai degrabă o evocare fugitivă a elementelor pitorești din scrisul lui Grandea decît o aprofundare și situare analitică a prozei sale, deși criticul își exprimă verdictul, și în afara a ceea ce, pe baza în fond a acelorași aprecieri, spune Elena Piru în deja citatul volum II al *Istoriei literaturii române*, nu vom găsi vreun studiu tipărit care să se învrednicească cu considerarea acestor romane. Călcăm așadar pe un teren oarecum virgin. Întrucît este însă evident că ele aparțin unui timp și loc, și că în conținutul lor și-a găsit expresia o anumită realitate, situarea în fenomen se impune din chiar datele oferite prin aceste elemente. Simpla încadrare cronologică (Călinescu: *Proza și teatrul după 1859*, sau Elena Piru: *Literatura română între 1860 și 1867*,) operată în *Istoriile* literare amintite, se conformează unei convenții desigur greu, dacă nu chiar imposibil de evitat, dar care nu ne poate satisface în suficientă măsură, pentru că nu implică și o categorie de ordin conceptual. În plus, cu privire la Grandea, respectiv la romanele sale, ea nu acoperă măcar intervalul dintre datele limită, *Fulga* fiind apărut în 1872, *Misterele Românilor* în 1879, iar *Vlăsia sau ciocoii noi* în 1887.

Am vorbit mai sus despre existența, la temelia lor, a unei conștiințe civice și a unei atitudini cu caracter social. Coroborate cu particularitățile de construcție și stil ale prozei lui Grandea, ele ne duc la singura categorie care, pe planul literaturii naționale, credem că se demonstrează posibilă: *Ecoul întîrziat al pașoptismului*. Dar, vorbind despre pașoptism, gîndul ne poartă firesc și la noțiunea de *ideologie*. Ori, în ce o privește cu referire la 1848, trebuie să facem o precizare, cu atît mai mult cu cît romanele în cauză vin parcă anume să ilustreze adevărul pe care această precizare îl exprimă. În studiul introductiv ce precede antologia intitulată *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, de Paul Cornea și Mihai Zamfir, primul dintre autori afirmă: „În ansamblu, privit de la o distanță convenabilă (nici prea de departe, ca totul să se confunde într-o unică imagine difuză), nici prea de aproape (ca să dispară grupările și să vedem numai „cazuri"), pașoptismul ni se înfățișează mai mult ca un teren de întîlnire a diverse concepții și puncte de vedere, decît ca o structură intelectuală pe deplin omogenă. El nu reprezintă *o ideologie*, în sensul strict al cuvîntului, ci *o îmbinare de ideologii*, care n-a dobîndit organicitatea unui sistem. De fapt, ar fi mai indicat să spunem că n-a apucat să dobîndească un caracter sistematic, că n-a avut *timpul* să se elaboreze, că diverse împrejurări fortuite i-au interzis posibilitatea de a se închega și a-și făuri sinteza. Dar acest proces începuse și, în problemele cele mai arzătoare, cele care se refereau la soarta națiunii (deci Unirea, Independența, înlăturarea feudalismului, împroprietărirea țăranilor etc.), citeva etape esențiale fuseseră străbătute" (subl. aparțin originalului — M.B.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acesta este sensul în care şi noi vorbim aici despre ecoul întîrziat al „ideologiei paşoptiste". Spunem „întîrziat", pentru că este clar că de aşezarea lui Grandea chiar în rînd cu scriitorii paşoptişti nu poate fi vorba, momentul afirmării sale fiind mult posterior. Dar idealul său estetic, concepţia sa despre roman, finalitatea patriotic-educativă pe care o rezervă acestuia, purced în linie dreaptă de la paşoptişti. Cînd citeşti, de pildă, ceea ce recomandă cu privire la roman Dimitrie Gusti, în *Ritorică română pentru tinerime*, apărută la Iaşi în 1852, constaţi imediat că Grandea şi-a elaborat scrierile în acord cu ideile acestui autor : „Romanul — spune Gusti — nu este, după cum s-ar putea crede, o supunere de-ntîmplări închipuite numai pentru ca să desfăteze", ci „un mijloc ţintitor la învăţătura spiritului şi la îndreptarea moravurilor. [...]. Întîmplările trebuie inventate, însă să fie adevăr-asemene, care să intereseze şi să lege de ele pe cititor. [...]. Romanţierul este dator de a prezenta totdeauna virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat şi de iubit chiar şi în nenorocirile cele mai apăsătoare ; iară viţiile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorît şi urîcios, insuflînd prin ele dizgust, dispreţ şi teroare. Tot romanţierul ce s-ndepărtează de acest princip nu e vrednic de a se numi om onest sau cetăţean bun"[1]. Precum se observă, pînă şi reprobabilul (căci simplicizant şi prin aceasta neconvingător) manicheism în zugrăvirea personajelor, înfăţişate ori cu toate calităţile, ori cu toate defectele, manicheism foarte frecvent la Grandea, deşi nu absolut, îşi găseşte justificarea şi promovarea ideologică în *Ritorica* amintită.

Prin chiar faptul că „ecoul" pe care îl invocăm este un ecou „întîrziat", romanele lui Grandea colorează „ideologia" paşoptistă (devenită aşadar în bună parte post-paşoptistă) cu un element suplimentar şi diferenţiator. Ele prefigurează, cînd nu chiar atestă de-a binelea, acel „decepţionism" care îi va da mai tîrziu prilejul lui C. Dobrogeanu Gherea să folosească termenul cu referire la o anumită categorie a literaturii româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Foarte adesea Grandea manifestă o abia deghizată zeflemea cu nuanţă critică şi satirică, în înfăţişarea unuia sau altuia din episoadele evenimentelor istorice. El rămîne un spectator, pentru care evenimentul este încununat de o morală asemenea fabulei. Şi faptul că această atitudine o manifestă chiar faţă de evenimentele revoluţiei de la 1848, în timp ce nu încetează a se face partizanul şi propovăduitorul principalelor ei năzuinţe sociale, dă conţinut tocmai acelei teze în virtutea căreia ne-am hotărît să-l încadrăm într-o literatură de „ecou întîrziat al ideologiei paşoptiste", adică de ideologie considerată din perspectiva realităţilor postume revoluţiei, perspectivă care la Grandea îmbrăţişează peste trei decenii. Firește, o astfel de literatură nu poate decît să trădeze neliniște ; fiorul ei este prin excelenţă romantic. Vom avea deci de-a face cu romane preponderent lirice, în ciuda faptului că naraţiunea îmbracă adesea, în mod obiectiv, un caracter epic. Predominant se afirmă însă de cele mai multe ori sentimentul, nu acţiunea.

[1] Paul Cornea şi Mihail Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă* (capitolul „Dimitrie Gusti"), vol. II, Bucureşti, 1968, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Patriotismul lui Grandea e neîndoielnic, ca şi simpatia lui faţă de ţărănime şi clasele desmoştenite, tonul scrierilor sale ştie să împrumute cînd înflăcărarea, spre a exalta pe cei ce luptă pentru binele poporului, cînd umorul zeflemitor, spre a blama pe demagogi sau pe cei ce-l asupresc. Dar, faţă de un Bolintineanu, şi la un interval de un sfert de veac de cînd revoluţia de la 1848 a fost înăbuşită, Grandea se dovedeşte un sceptic, viziunea lui asupra istoriei poartă pecetea deziluziilor pe care le-a trăit. Din acest punct de vedere, este foarte concludent cum îşi zugrăveşte el în *Vlăsia sau ciocoii noi* eroii, şi cum priveşte el întreaga acţiune revoluţionară. În paginile consacrate de Bolintineanu revoluţiei, accentul în prezentarea acesteia cade pe ideile şi faptele eroului pozitiv Vel. Pentru autorul *Doritorilor nebuni* revoluţia nu este un pretext de scoatere în evidenţă a laturii negative a evenimentelor şi celor care le-au ilustrat, cu toate că şi dînsul acordă o atenţie deosebită aspectelor legate de disensiune şi trădare.[2] În schimb, pentru Grandea, în paginile *Vlăsiei* evenimentele revoluţiei capătă înfăţişarea concretă mai mult prin agitaţia demagogică şi trădătoare a lui Baboi şi Sclipici, ei — şi în mult mai redusă măsură Marin Naţionalul, Căpitanul Hristescu, sau Gimpa — dau viaţă întîmplărilor evocate. Cît este de confuză viziunea despre revoluţie a lui Grandea reiese şi din faptul că ironia şi sarcasmul său vizează aproape în egală măsură pe Baboi şi Sclipici (aşa cum sînt ei prezentaţi cititorului în primele capitole ale cărţii) şi pe Marin Naţionalul şi Căpitanul Hristescu ; decît că cei dintîi sînt puşi într-o lumină grav infamantă, în timp ce ultimii sînt mai mult sau mai puţin acoperiţi de ridicol, şi în orice caz explicaţi, din punctul de vedere al adeziunii lor revoluţionare, ca un produs, în principal, al hazardului (şi încă al hazardului comic !) sau al trăsăturilor lor temperamentale. Confuzia lui Grandea este fără îndoială sporită de teama pe care o manifestă faţă de eventualele implicaţii mai radicale ale revoluţiei. Iată în acest sens un pasaj caracteristic : «Ceata lui Baboi şi Sclipici, pe care acum începuse a o numi „partidul lor", se întrecea şi ea în a înfierbînta mintile. Ea însă nu-şi dezvolta zelul decît în mijlocul acelei adunături numită drojdiile societăţii ; iar dorinţele ce deşteptau în capul acestora erau cu totul opuse moralei şi dreptului. [...] Uimitoare era atitudinea poliţiei, care ocrotea această propagandă. O minte pătrunzătoare ar fi înţeles că chiar ea le urzea, cu scopul de-a compromite revoluţia ».

G. Călinescu identifică în Baboi pe C.A. Rosetti, iar în Sclipici pe I.C. Brătianu (prezentat caricatural), pornind, în ce-l priveşte pe primul,

---

[2] Este cunoscută influenţa lui Bolintineanu asupra lui Grandea — mai ales în *Fulga* — prin romanele *Emanoil* şi *Elena*. În schimb, nu ştim să se fi menţionat vreodată influenţa aceluiaşi — în *Vlăsia sau ciocoii noi* — prin romanul *Doritorii nebuni*. Aici influenţa constă nu în procedee, ci în subiect. Publicat mai întîi în 1864, în „Dîmboviţa", ca foileton, şi niciodată editat în volum, acest roman al lui Bolintineanu reapare doar printr-un fragment mai amplu, intitulat *Mînia cucoanei Elenca*, în nr. 1 din „Gazeta Pindului", scoasă de Grandea în 1868. Avem astfel indiciul cel mai sigur că autorul *Vlăsiei* cunoştea opera pe care Bolintineanu o făcuse să apară patru ani mai devreme fără semnătură. Grandea reia întocmai o parte din acţiunea şi elementele prezentate în *Doritorii nebuni*, fără însă ca subiectele să se suprapună total.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la descrierea făcută personajului de Grandea : „ochii lui aprinşi, scălămbările figurii, gesturile brusce, îi dădeau un aer care numai încredere nu putea să insufle". Este sigur că afirmaţia lui Călinescu se sprijină şi pe un temei mai adînc decît cel al simplei descrieri fizice. Această convingere ne-o alimentează un pasaj, destul de amplu, dintr-o scrisoare, trimisă la 8 martie 1849, de către Nicolae Bălcescu, de la Paris, lui A.G. Golescu, la Constantinopol, pasaj din care aflăm : „Mă întrebi de opinia mea despre purtarea Brătienilor şi a lui Russet, în toate împrejurările revoluţiei. [...] Iată opinia mea asupra lor. Ei sînt o *clică*, cum o numeşti şi tu, tare strîns legată. Ei sînt ambiţioşi, intriganţi peste măsură, indiferenţi asupra mijloacelor şi tare imprudenţi. Acest din urmă cusur îi face a nu fi aşa de primejdioşi, căci planurile lor se pot lesne descoperi. [...] Russet ca şi Brătianul au lipsă cu totul de *bon sens* politic ca şi moral. Opiniile lor sînt însă cu totul împotrivite. Pentru Russet revoluţia trebuia să fie tranzacţie între rînduiala veche şi cea nouă. El zicea că noi, făcînd revoluţia, trebuie să lăsăm puterea în mîna boierilor şi noi să ne tragem de-o parte. Brătianul, din contră, e un maniac furios care nu pricepe nici locul unde se află, nici poziţia politică şi morală a poporului şi a ţării noastre [...]. Brătianul cel mic este un bun revoluţionar, dar *brouillon* peste măsură, scund la minte, îndrăzneţ, şi ar fi fost un bun băiat dacă n-avea nenorocirea să cază în mîinile lui Russet şi a lui frate-su, cărora le slujeşte de instrument. [...] Sînt indiferenţi pentru mijloace, de aceea în revoluţie au făcut fel de fel de intrigi, numai ca să aibă ei puterea în mînă. [...] Tot ce au făcut ei este ca să esploateze revoluţia în favorul lor, după cum şi Eliad a căutat a o esploata în favorul lui. Sînt multe bănuieli că ar fi fost înţeleşi cu Odobescu şi consorţi"[3].

În lumina fragmentelor de scrisoare de mai sus, identificarea operată de G. Călinescu devine o certitudine. În acelaşi timp însă găsim în ele o explicaţie a ideii pe care un personaj ca Grandea şi-o putea face despre revoluţia de la 1848. Desigur, Grandea n-a avut cunoştinţă de scrisoarea lui Bălcescu, dar probabil că opiniile acestuia, măcar unele dintre ele, privind rolul participanţilor la revoluţie, şi îndeosebi al unor figuri ca Eliade, Rosetti, cei doi Brătieni, Cîmpineanu, Tell, fraţii Golescu, erau ştiute. Nu este exclus ca din chiar unele conversaţii cu Bolintineanu, Grandea să fi aflat cîte ceva. Astfel s-a putut alimenta în oarecare măsură tezismul ilustrat de Grandea prin romanul său, ale cărui aluzii la realitatea istorică (dincolo de trimiterile directe) rămîn evidente. O dată mai mult avem motive să credem că succesul literaturii acestui scriitor cu totul minor îşi găseşte justificarea în legătura strînsă cu evenimentul real şi cu ideile de ordin social care preocupau pe contemporani.

Precum se ştie, reflexul unor preocupări cu acelaşi conţinut ca şi cel prezentat mai sus apare şi la Eminescu, în faimoasa lui *Scrisoare a III-a*, unde de asemenea este vizat C.A. Rosetti. Înclinăm chiar să credem că vehemenţa critică a marelui poet a constituit un factor de influenţare în atitudinea adoptată de Grandea. Această ipoteză se leagă de răspunsul dat unei probleme pe care, cei dintîi, am supus-o unor con-

[3] N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, ed. critică de G. Zane, Bucureşti, 1962, p. 137 şi urm. De asemenea, Paul Cornea şi Mihail Zamfir, *op. cit.*, vol. I, p. 341 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fruntări amănunțite : cînd a văzut cu adevărat romanul lui Grandea lumina tiparului ?

Atît G. Călinescu cît și Elena Piru menționează în bibliografia cercetărilor lor apariția pentru prima oară a romanului *Vlăsia* în 1876. Pretutindeni, ediția din 1887 este indicată ca urmînd la un interval de 11 ani celei din 1876. Decît că, la nici unul din istoricii literari români, în frunte cu cei doi arătați mai sus, nu se precizează vreodată *unde* a apărut ediția din 1876, în timp ce se precizează întotdeauna că ediția din 1887 a apărut la București, menționîndu-se uneori pînă și editura sau tipografia. La aceasta se adaugă faptul că presupusa ediție din 1876 nu este de găsit în nici una din bibliotecile publice importante ale capitalei țării, unde în schimb se află ediția din 1887. Precizăm de asemenea că pe volumul din 1887 nu este imprimată mențiunea „ediția a II-a" (sau oricare altă ediție), ceea ce nu se obișnuiește decît atunci cînd este vorba de ediția I. Grandea însuși nu omite să precizeze numărul ediției vreunei scrieri ale sale, atunci cînd aceasta cunoaște una sau mai multe reeditări. O constatare suplimentară, dar decisivă, vine să completeze cele afirmate pînă aici. În raportul către Academia Română, pe care Titu Maiorescu îl face în 1885, trebuind să se pronunțe cu privire la candidatura lui Grandea la unul din premiile Academiei, nu figurează în cuprinsul listei amănunțite de opere ale lui Grandea citate de raportor *Vlăsia sau ciocoii noi*. Or, citînd aceste opere, începînd cu cele de poezie și sfîrșind cu cele de proză, Maiorescu nu face altceva decît să înșire titlurile pe care însuși Grandea le-a menționat în memoriul de lucrări pe temeiul cărora a socotit că poate candida la un premiu al Academiei. *Vlăsia*, roman mult prea important în ansamblul operei lui Grandea, nu putea lipsi din memoriul acestuia decît dacă, în 1885, încă nu era apărut !

Toate datele invocate de noi duc la concluzia că data reală a primei ediții a *Vlăsiei* este 1887, iar nu 1876, cum indică toți cercetătorii și istoricii literari de pînă acum, și că deci *Vlăsia* este al treilea, iar nu al doilea roman al lui Grandea, așadar ultimul. În felul acesta, presupusa de către noi influență a *Scrisorii III* a lui Eminescu asupra acestei scrieri a lui Grandea devine posibilă și chiar probabilă, întrucît ediția „Maiorescu" a poeziilor marelui poet este anterioară, ea datînd, cum bine se știe, din 1883[4].

Cum se explică mențiunea ediției din 1876 ? Această dată figurează, într-adevăr, la sfîrșitul „Epilogului" cu care Grandea își încheie volumul publicat în 1887. Este probabil o greșeală de tipar, data reală trebuind să fi fost 1886, în loc de 1867. Această ipoteză ni se pare mai admisibilă decît aceea a semnării unei postfețe cu 11 ani înainte de apariția efectivă a romanului, în condiții care nu atestă niciodată existența vreunui manuscris redactat către 1876 și care, din motive necunoscute, putea să fi rămas nepublicat în sertarele autorului vreme de un deceniu și mai bine. Sîntem

[4] De fapt *Scrisoarea III* apăruse chiar cu doi ani mai devreme, în „Convorbiri literare" din 1 mai 1881.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deci obligaţi să tragem concluzia că G. Călinescu şi ceilalţi istorici sau cercetători literari au presupus că Grandea reproduce în volumul din 1887 textul care însoţise o probabilă (pentru ei) primă ediţie din 1876, probabilitate pe care însă nu şi-au mai cheltuit timpul s-o verifice, socotind că detaliul nu prezintă importanţă. Noi înşine nu am fi dat poate mai multă importanţă acestui amănunt dacă momentul apariţiei *Vlăsiei* nu ni s-ar fi părut a avea greutate sub raportul nu al unei simple cronologizări, ci al unei interpretări de ordin ideologic, fiind vorba, cum ne-am străduit să arătăm, de un „ecou *întîrziat*" al Revoluţiei de la 1848.

Martira Bogdan

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Liviu Rebreanu, *Opere*, vol. 1—6

AL. SĂNDULESCU

O ediție critică prin excelență este aceasta consacrată lui Liviu Rebreanu, a cărui operă ni se înfățișează acum cu toate ramificațiile ei, adesea nebănuite, înălțîndu-se ca rod al unui talent excepțional, dar și al unei munci uriașe. Intenția de a o publica într-o serie impunătoare de aproximativ 20 de volume se însoțește cu o îndelungă activitate de cercetare a editorilor, finalizată admirabil în scoaterea la lumină a „Caietelor de creație" și a variantelor manuscrise, care ne aduc în mijlocul unuia dintre cele mai spectaculoase ateliere artistice din literatura română.

Cele șase volume, care au început să apară la fosta Editură pentru literatură, în 1968, sînt îngrijite și comentate de mai mulți autori, unii schimbîndu-se pe parcurs, ceea ce ne obligă la o numire specială a lor, odată cu prezentarea fiecărui tom în parte. Criteriul adoptat a fost acela cronologic, „fără a se neglija legăturile organice, interioare dintre speciile aceluiași gen". După nuvele vor urma romanele și mai tîrziu piesele de teatru, însemnările de călătorie, publicistica etc. Astfel, vol. 1 (1968), text ales și stabilit, note, comentarii și variante de Niculae Gheran și Nicolae Liu, cu un studiu introductiv de Al. Piru (examinînd sintetic întreaga operă a scriitorului), înmănunchează nuvelele debutantului Rebreanu, publicate între 1908—1909 în Transilvania: vol. 2 (1968), avînd aceiași autori de ediție, continuă să reproducă nuvelele din perioada 1909—1919; vol. 3 (1968) (aceiași autori), dă la iveală *Calvarul*, *Iție Ștrul, dezertor* și alte nuvele scrise după 1919, iar în capitole separate, bucăți extrase din periodice și prelucrări. Vol. 4 (1970) (de aici încolo, Editura Minerva), text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu, cuprinde romanul *Ion*; vol. 5 (1972), ediție critică de Niculae Gheran, Addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, este consacrat romanului *Pădurea spînzuraților*, vol. 6 (1974), romanului *Adam și Eva*, ediție critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu. Numitorul comun și factorul motor al acestei vaste lucrări de investigație migăloasă în biblioteci și arhive rămîne Niculae Gheran, la care ne vom referi adesea de aici înainte, fără să minimalizăm în vreun fel pe ceilalți colaboratori.

Din *Lămuririle asupra ediției* aflăm criteriile care i-au călăuzit pe autori în orînduirea materialului și în transcrierea textului, operație care a indicat confruntarea a zeci de ediții și variante manuscrise, date fiind erorile frecvente din cărțile publicate în timpul vieții autorului. Se demonstrează cu prisosință că acesta a fost un chinuit al expresiei, mereu preocupat de a simplifica și de a-și îmbunătăți stilul, mai cu seamă al scrierilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de tinereţe, cum se ştie, deficitar, ca al unuia ce studiase în alte limbi decît cea română. Aparatul critic, îmbogăţindu-se cu fiecare volum, cuprinde mai întîi indicaţiile bibliografice (de la manuscris şi publicarea în presă pînă la ultima ediţie), apoi comentariul propriu-zis (geneză, modele, împrejurări biografice, recepţia critică etc.) şi, în fine, variantele manuscrise (uneori foarte semnificative) şi cele editoriale.

N. Gheran şi colaboratorii săi au parcurs o bibliografie uriaşă, zeci de periodice, colecţii de manuscrise, amintiri şi interviuri ale scriitorului sau ale altora, studii şi articole critice, au ţinut o legătură strînsă cu membrii familiei (în primul rînd cu soţia şi fiica lui Liviu Rebreanu), compulsînd, confruntînd, examinînd o cantitate imensă de informaţii, ce ar fi necesitat un computer. Astfel, se ajunge la stabilirea genezei unei opere, a înrudirilor şi influenţelor, a prototipurilor — direcţie în care prozatorul însuşi a fost foarte generos (de ex. în mărturisirile adunate în volumul *Amalgam*), chiar dacă nu e întotdeauna exact.

Comentariile lui N. Gheran şi N. Liu la primele trei volume ne fixează mai bine cadrul formativ al prozatorului, ucenicind pe paginile lui Tolstoi sau ale lui Micksath Kálman, atras de Cehov şi de Gorki, de Caragiale şi Sadoveanu. Încă din această perioadă se remarcă autenticitatea unor eroi (ex. ca aceea din nuvelele *Proştii*, *Vrăjmaşii*, *Cerşetorul*, *Hora morţii*), sau a unor întîmplări, ca aceea din *Iţic Ştrul dezertor*, povestită autorului de Mihail Sorbul. De asemenea, se remarcă reluarea unor teme, procedeu ce va deveni tipic la Rebreanu : *Răfuiala* reprezintă un exerciţiu pentru *Glasul iubirii* din *Ion* ; *Hora morţii*, *Catastrofa*, *Calvarul* anunţă *Pădurea spînzuraţilor*.

Cu vol. 4 (*Ion*), valoarea ediţiei sporeşte, mai întîi prin publicarea în *Addenda* a „Caietelor de creaţie" care conţin fişele de lucru ale scriitorului : nume de personaje şi de localităţi, prezentare sumară a acţiunii, forma primitivă a unor capitole (Zvîrcolirea, Iubirea, Noaptea, Nunta, Vicleşugul etc., harta satului Prislop etc.). Apoi, comentariile se îmbogăţesc prin discutarea pe larg a istoriei romanului, la care autorul a lucrat cu întreruperi vreo zece ani, a etapelor de elaborare şi transcriere, a condiţiilor grele de viaţă din acel timp ale autorului, a raportului dintre realitate şi ficţiune. Comentatorul îşi sprijină argumentaţia în primul rînd pe mărturisirile lui Rebreanu, pe care le reproduce cvasi-integral. E de reţinut predominanţa modelelor vii : „În *Ion*, am lucrat, într-un fel şi pînă la un punct, după modele vii. În orice caz, fiecare persoană din roman pornea cel puţin de la o însuşire a unui om real, luîndu-i pentru orice siguranţă şi numele adevărat".

Aceeaşi tehnică o adoptă editorul şi în comentarea *Pădurii spînzuraţilor* din vol. 5, care ni se pare şi cel mai interesant sub raportul ineditului. „Caietele de creaţie" ne ajută să efectuăm o adevărată radiografie a operei la diverse nivele în timp, prin explicitarea psihologiei românului ardelean „pus în situaţia să lupte împotriva propriilor lui fraţi de sînge", prin reflecţiile autorului asupra războiului, condamnat nu o dată. Se adaugă un lot masiv de scrisori ale lui Emil Rebreanu, precum şi o cronologie a vieţii acestuia, considerat îndeobşte ca prototip al romanului. Tot materialul documentar, deosebit de ispititor, ca şi confesiunile scriitorului, îl îndeamnă pe N. Gheran să reexamineze problema genezei roma-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nului, care a fost uneori denaturată pînă la vulgarizare. Deși ne-am exprimat punctul de vedere pe larg asupra raporturilor dintre tip și prototip în *Pădurea spînzuraților*, la apariția noii ediții[1] (vol. 5), vom zăbovi totuși cîteva clipe, reținînd concluzia pe care o notam atunci. Desigur, sîntem întru totul de acord cu N. Gheran cînd se pronunță împotriva acelora care identifică „în chip mecanic ficțiunea cu realitatea" și de asemenea cînd susține infailibilitatea operei de artă „independentă de țărîna din care a plecat", fără să uite în același timp că „ecoul ei nu poate fi rupt de o întreagă simbolistică, de realitatea din care s-a smuls". În argumentația sa foarte informată, autorul ediției ajunge totuși să forțeze oarecum lucrurile, căutînd identificări prea exacte între Apostol Bologa și Emil Rebreanu, ca și cînd arta realistă ar pretinde așa ceva. Ca să-i convingă pe „adversari", N. Gheran consideră că drama lui Bologa descinde „prea puțin din frămîntările sufletești ale lui Emil Rebreanu", că asemănările dintre ei ar fi izolate și nu se integrează într-un sistem de gîndire precis configurat". Fără a mai relua paralela dintre cei doi pe baza „Caietelor de creație" ale lui Rebreanu și a scrisorilor lui Emil, care ne relevă o serie de împrejurări de viață și trăsături psihice similare, am dori să răspundem doar atît la afirmația lui N. Gheran : Nici nu era nevoie de o identitate absolută. Emil Rebreanu îl *sugerează* pe Apostol Bologa, nu se confundă cu el. Oricîte deosebiri am descoperi de aici încolo, nu putem schimba o situație apreciată ca atare de însuși autorul : „Fără tragedia fratelui meu, *Pădurea spînzuraților* sau n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul creatorului". Și marele merit al ediției Gheran este tocmai de a fi reconstituit întregul dosar al romanului, care nu face decît să confirme opinia lui Rebreanu, care este și a noastră. Numai după ce a luat cunoștință de istoria anilor de front și a morții fratelui său, romancierul a găsit puterea de a da viață schemelor preexistente ale operei. Ficțiunea își aflase un teren propriu în care să-și fixeze rădăcinile și din care să-și tragă substanța nutritivă. Dealtfel, N. Gheran însuși a subscris acestei idei, odată cînd constată că „în prima variantă a romanului, din mai 1919, scriitorul valorifică substanțial unele relatări din epistolele trimise de Emil" și altădată, cînd recunoaște importanța investigațiilor întreprinse de Rebreanu după ce a aflat locul unde a fost ucis și înmormîntat fratele său : „După noi, călătoria la Ghimeș rămîne crucială în istoria cărții nu atît prin multele și măruntele detalii strămutate din viața reală în literatură, ci prin *sensibilizarea unei conștiințe*". *Id est* confruntarea cu o realitate inexistentă pînă atunci : biografia lui Emil, care a reprezentat nu o țintă finală, ci un punct de pornire hotărîtor în noua etapă de elaborare a cărții. În analiza variantelor, N. Gheran observă cu justețe evoluția de la prima versiune la cea definitivă, autorul urmărind continuu o nuanțare a liniilor, o diminuare a violențelor și interiorizarea conflictului.

Interesant, deși nu la fel de spectaculos este dosarul de creație al romanului *Adam și Eva* (vol. 6, ultimul apărut). Autorul a fost sensibil față de drama Iosif — Anghel — Natalia Negru pe care a intenționat

[1] În articolul *Realitate și ficțiune*, „Ateneu", 1973, mai.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-o transpună în romanul abandonat *Șarpele*. Aceasta a putut să-i inspire problematica iubirii, pusă de altminteri cam în aceeași termeni în *Ion*. Mărturisirile lui Rebreanu sînt și de astă dată foarte prețioase. Editorul ni le înfățișează alături de vastul șantier documentar pe care l-a deschis romancierul în vederea celor șapte epoci istorice și respectiv celor șapte ipostaze ale eroilor săi.

Singura inconsecvență a lui N. Gheran față de „Lămuririle asupra ediției" de acum șase ani este aceea privind referințele critice. Acolo se afirma în chip foarte rezonabil că : „Pentru stabilitatea ediției și totodată pentru a nu da o extindere disproporționată corpului de note, am considerat oportun să rezumăm comentariile criticii literare la opiniile formulate în timpul vieții scriitorului și, uneori, în cazul unor contribuții cu totul deosebite, să consemnăm ecoul operei peste ani". Dar, începînd cu vol. 4 și mai cu seamă cu vol. 5, referințele criticii se reproduc *in extenso* și puțintel arbitrar și neselectiv. O bibliografie, pe cît posibil completă, îi va fi mai utilă cercetătorului decît o suită de texte critice (unele foarte cunoscute și la îndemînă), altele inutile. (Cine e Gr. Vela, care opinează despre *Adam și Eva*, alături de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu ?) Receptarea critică trebuie, după opinia noastră, să ne ofere o diagramă și nu un inventar. Obiecția aceasta sau cea în legătură cu raportul tip și prototip din *Pădurea spînzuraților*, o facem cu deplina conștiință că ne adresăm unuia dintre cei mai competenți și laborioși autori de ediție, care prin cele 6 volume atît de copios documentate, ne-a făcut nerăbdători în așteptarea celorlalte. Niculae Gheran este un pasionat și e probabil că Rebreanu însuși n-ar fi visat un editor mai bun, mai inteligent, mai devotat.

Studiul introductiv semnat de Al. Piru nu intră în obiectivul cronicii de față, care și-a propus doar o discutare a ediției. Nu putem încheia fără a spune că acea sinteză, publicată mai întîi ca micromonografie, reprezintă un remarcabil capitol de istorie literară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească*

Virginia Cartianu și-a semnalat apetența pentru lumea celtică în urmă cu cîțiva ani, prin studiile despre John Cowper Powys (1872—1963), cel mai longiv și mai sensibil la substratul celtic al Țării Galilor (deși nu și cel mai valoros) dintre cei trei frați scriitori (Llewelyn, 1884—1939; Theodore Francis, 1875—1953), căruia i-a găsit cîteva asemănări cu Lucian Blaga al nostru (*Izvoare străvechi de inspirație comună în opera lui J.C. Powys și a lui Lucian Blaga*, „Viața românească", 7/1969; *Culoare și metaforă în romanele lui J.C. Powys și în poeziile lui Lucian Blaga*, *Studii de literatură universală*, an. XIV, 1970). A scris apoi despre *Mitul celtic al Graalului* („Viața românească", 6/1970), despre *Crucea înscrisă în cerc în ornamentica celtică și românească* („Studii și cercetări de istoria artei", 2, 1970), a ținut comunicări la Academie (*Patru motive celtice în ornamentica și literatura românească*; *Variante celtice ale legendei meșterului Manole*) și în Irlanda, încît cartea cu titlul de mai sus îndreptățea speranțe deosebite în privința luminării complexe și subtile a urmelor și mai ales a coincidențelor felurite dintre spiritualitatea, cultura și civilizația celtică și cea românească. În multe privințe lucrurile așa și stau, autoarea înregistrînd conștiincios tot ce i-a căzut sub ochi pentru reliefarea acestei laturi a făpturii noastre, în care crede cu nezdruncinare. Neajunsul e că ea nu scrie cu prea multă acurateță: *aportul adus*, p. 12; *descriu scriitorii*, p. 13; repetă uneori de cîte 10 ori pe pagină cuvîntul *celt*, p. 10, 24, 164 etc.; ortografiază cînd *Caesar*, cînd *Cezar*, Pîrvan în loc de Pârvan, Florea S. Marian în loc de Simeon Florea Marian etc.; repetă pasaje (p. 15, 60, 62, 91, 140, 159, 241 etc.), calchiază expresii străine (festivități date, p. 86; practicile *de* magie, p. 91; ultima victorie... *s-a dat*, p. 105; interesul pentru alte studii *în* filonul celtic, p. 118; probleme *de* mituri, p. 151; etc.), lasă afirmații nedovedite („celții au fost buni legislatori", p. 31, p. 208), sau neexemplificate (ca la p. 68, 96, 110, 112, 113, 119, unde vorbește de caracteristici ale literaturii celte, fără nici o mostră), scrie într-un fel de fraze pachet care comunică greu între ele (p. 83, 84 spre ex.), construiește școlărește (*Povestirea*... este *povestea*, p. 87; al treilea *ciclu* este *ciclul*, p. 98), cîteodată neașteptat de greoi (p. 84, 163, 164 etc.) sau confuz (suprarealism în loc de expresionism; p. 177; *contactul* cu existența și cu nonexistența, p. 179), citează cu o prețiozitate și întortochiere descurajatoare, repetînd obositor titluri și autori etc...., etc...., fapte care nu prea au darul de a stimula pe cît ar trebui să fie stimulatoare și profitabilă lectura unei astfel de cărți, prima de acest fel la noi. Altfel, lucrarea e plină de informații, conține indicații bibliografice, relativ ample (cărora le-am adăuga neapărat *Arta populară din Vîlcea*, 1972; *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, I, 1968; Al. Graur, *Nume de persoane* și, mai recent, de *locuri*, studiile de onomastică și toponomie ale lui Iorgu Iordan și ale altor specialiști; *Istoria teatrului în România*, 1965; Constantin Prut, *Fantasticul în arta populară românească*, 1972; *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, I, II, 1969, de Sabina Cornelia Stroescu și altele, mai utile decît unele citate), e înzestrată cu o iconografie convingătoare, un rezumat în engleză, franceză și spaniolă, făcînd-o accesibilă unui cerc apreciabil de cititori străini, care sînt astfel ceva mai edificați asupra „celtismului" nostru.

Că acesta e istoricește real și că urme ale lui persistă la noi pînă sub zarea actualității au sesizat-o atîția și o spune convinsă și destul de convingător autoarea însăși în nenumărate locuri din carte, probîndu-și cel mai ades informațiile cu fapte. Sigur că metoda cea mai nimerită aceasta este, dar, fiind vorba de astfel de străvechimi, o anume îndoială tot își face loc. Așa, de pildă, ne putem întreba dacă celții în trecerea lor pe aici n-au și luat cîte ceva de la vechii băștinași, cale prin care ne-am putea explica persistența unor date numai la ei și, în centrul Europei, la noi. Cu puțină fantezie, am asocia trecerea pe aici a scandinavilor („Dub Gint" — națiа neagră, adică îmbrăcați probabil în negru), cu originea atîtor nume românești implicînd culoarea neagră (Negrești, apa Negrei, Neagra Șarului, Negru etc.),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

după cum apropierea făcută între spiţa celtică a volcilor şi onomasticul valah, Volc, Vîlc, ar putea fi extinsă şi la Bilc, Balc etc. (vezi Radu Popa, *Ţara Maramureşului în veacul al XIV-lea*, 1970), nume prezente în tradiţia familiei legendarului Dragoş „descălecătorul". În general, dealtfel, dacă autoarea ar fi sondat mai insistent aspectele istorice, etnografice şi folclorice ale nordului ţării (mai ales partea ei bucovineană), argumentele sale ar fi fost încă mai convingătoare. De asemenea, cunoaşterea mai adîncită a basmelor româneşti şi o atitudine ceva mai liberă faţă de materialul avut în vedere i-ar fi îngăduit un cîmp aproape nelimitat de asociaţii, dînd lucrării sale o ţinută mai eseistică, dinamică şi atrăgătoare, nutrită mai intens spiritual, ca şi bibliografic (sînt o seamă de cataloage, publicate sau manuscrise, naţionale şi internaţionale, de instrumente de cercetare a căror consultare era utilă în acest sens etc.).

Dar cartea Virginiei Cartianu vine şi cu informaţii de ordin mai general, pline de interes. Aflăm astfel că Irlanda a fost în primele zece secole ale prezentei ere un foarte puternic centru de cultură latină şi în general mediteraneană (pe care e greu a admite însă că a „salvat-o", p. 32), că Geoffrey de Monmouth (mort pe la 1155 e.n.) „ar putea fi considerat ca cel mai vechi folclorist care a cules legendele Ţării Galilor", prelucrîndu-le în *Historia Regum Britanniae* (1135), precedîndu-l astfel cu şapte veacuri pe James Macpherson (1736—1796) şi ale sale poeme osianice etc.

Relevînd în cultura poporului nostru, al cărui celtism a fost temperat de latinitate, atitudini spirituale, motive ornamentale (crucea înscrisă în cerc, spirală etc.), tehnici meşteşugăreşti, personaje şi motive literare (al jertfei, al corbului etc.) care au putut rămîne de la celţi sau vor fi fost potenţate de contactul cu ei, Virginia Cartianu a scris o carte care, măcar în parte, constituie o „deschidere de perspectivă, în care spiritualitatea şi cultura poporului român să-şi poată completa dimensiunile sale istorice" şi spaţiale.

George Muntean

Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce,*
Editura Minerva, 1974, 210 p.

Se pare că este dat criticilor aplicaţi fenomenului multilateral şi complex pe care îl reprezintă literatura modernă şi, mai ales, cea contemporană, să aducă o schimbare de ton şi în privinţa receptării şi interpretării aşa-numitei literaturi româneşti vechi. Neîncătuşaţi rigorilor, considerate oarecum desuete, ale „disciplinei" proprii studiului vechii literaturi, conservate, ca atare, prin tradiţie, criticii de factură modernistă, investigînd cu mijloacele lor curente de lucru şi cu terminologia alertă specifică, sînt în măsură să pătrundă, mai adînc şi mai sigur, printre meandrele care estompează, la prima vedere, reale valenţe — uneori cele caracteristice şi cu adevărat reprezentative — ale scriitorilor şi operelor aparţinînd literaturii vechi. Nu întîmplător, aşa cum, aproape unanim, se recunoaşte, cea mai adecvată exegeză, pînă acum, a literaturii noastre vechi, în planul valorilor literare, rămîne cea înscrisă în paginile din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* de G. Călinescu, după cum, în descifrarea personalităţii scriitorilor din aceeaşi epocă, modelul îl constituie, încă, mai vechile interpretări ale lui Şerban Cioculescu privitoare la Ion Neculce sau Miron Costin. Fără să incite prea mult, ilustrele exemple amintite au atras, totuşi, din cînd în cînd, condeie consacrate modernului şi contemporanului, ca cele ale unui Eugen Barbu sau Paul Anghel, de pildă, susceptibili de a fi găsiţi oricînd, mergînd pe picioare proprii, în oricare domeniu al culturii noastre, contingent — direct sau indirect — actualităţii.

Într-adevăr surprinzătoare ni s-a părut însă recenta apariţie între interpreţii literaturii române vechi a lui Valeriu Cristea, cunoscut şi consecvent cronicar al actualităţii literare româneşti. Nu cu o recenzie oarecare la o ediţie sau studiu despre cronicari ci, direct, într-o analiză aprofundată a personalităţii şi operei lui Ion Neculce. Studiul era, ce-i drept, avizat într-un fel printr-un articol apărut cu doi ani în urmă în „România literară" (nr. 10 din 2 martie 1972, p. 4—5, *Un portret: Ion Neculce*), ca şi prin reduplicarea aceluiaşi articol, cu uşoare augmentări, ca postfaţă la selecţia de texte Neculce publicată de Editura Minerva, în colecţia Arcade, în 1972 (p. 191—212). Pornind de la Călinescu şi Cioculescu şi punînd în valoare acuitatea introspecţiei, virtuţile interpretative şi aciditatea terminologică, specifice criticului literar modern, Valeriu Cristea conduce interpretarea lui Neculce omul şi a operei acestuia în direcţii şi către limite pe care, în ce-l priveşte pe cronicarul nostru, nu le atinsese nici unul dintre pre-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decesorii care au irupt atît de intempestiv, cu noile mijloace de investigare, în domeniul cercetării literaturii vechi. Evident, cartea lui V. Cristea este o *construcție*, anume concepută, prin care autorul își propune să înlocuiască cititorului zilelor noastre, pe temeiul unei adînci analize, imaginea falsă a lui Neculce, *icoana* arbitrară creată de istoriografia literară de pînă acum, cu adevăratul *portret* al cronicarului (p. 7).

De fapt, care sînt principalele puncte de vedere pe care le avansează noul exeget neculcian? „Cel mai mare scriitor român de pînă la apariția clasicilor de aur ai literaturii noastre în a doua jumătate a secolului al XIX-lea" (p. 5) „nu «răspunde», nu «vibrează», nu reacționează" la „împrejurări care de obicei incită orgoliul, înflăcărează simțirea, mișcă și răscolesc sufletul" (p. 11). Ca exemplificare: „ascendența ilustră a familiei [Neculce descinde, pe linie maternă, din vița imperială a Cantacuzinilor; *n.n., D.V.*] nu-i provoacă orgoliul de castă, originea latină a românilor nu-i deșteaptă mîndria de neam, ideea eliberării prin luptă de sub jugul turcesc nu-l înflăcărează, și opac la sublim, moartea lui Brîncoveanu nu-l zguduie" (p. 57). Temperamental, cronicarul e „un om de mijloc", „nu-i plac extremele", este excesiv de precaut și nejustificat de moderat (p. 58). În schimb, îl bucură neîmplinirea avînturilor altora, manifestînd, în asemenea cazuri, o veritabilă *veselie a eșecului* (p. 60). Cu exemple selecționate — unele, poate, prea căutate — din viața și opera cronicarului, punînd la contribuție și cîștigurile de interpretare, mai ales în privința poziției față de clasele sociale, datorate istoriografiei literare de după 23 August, Valeriu Cristea prefigurează portretul „nesentimental, lucid", al unui Neculce covîrșit de o afectivitate densă dar „joasă", trăind din resentimente, tip sedentar, „centripet", de „structură anteică" (gravitînd, adică, nu numai spre țară ci, încă mai îngust, către moșiile sale), intolerant, *per a contrario*, față de temperamentele dinamice și îndrăznețe, conservator și retrograd în plan social (acută mentalitate de castă), cu largi disponibilități de simulare și disimulare, mergînd pînă la „tartuffism", spirit sarcastic, vindicativ etc. (vezi p. 126—128). În planul creației literare (partea a doua a lucrării), autorul constată, la Neculce, după disocieri de minuție, conduse cu remarcabilă finețe, relund trăsături extrase „omului", contradicția între „acuitatea observației și mica amplitudine a conștiinței" (p. 143), „imposibilitatea tragicului" (ton sfătos, atitudine cumpănită, temperament lipsit de îndrăzneală, tendințe de atenuare etc.) (p. 147); deosebit de ingenioasă — dar întrucît și verosimilă nu numai în construcția autorului? — explicarea *patriotismului* lui Neculce: cronica constituie reflectarea „*bovarismului așezării* la Neculce" (efect și al structurii sale „anteice"), ca replică „vremilor neașezate" cărora acesta li se opune prin cronică (p. 148—150). În restul capitolului privind opera, reluarea, e drept, cu unele sublinieri judicioase, a unor teme deja discutate în legătură cu „artistul literar" Ion Neculce: structurarea dramatică a unor episoade, artist al cuvîntului dar și al imaginii, fotografierea realității, povestitor de geniu (cu implicarea apropierii de Ion Creangă) etc.

În esența ei, încercarea lui Valeriu Cristea este cu deosebire remarcabilă și, în ceea ce ne privește, sîntem de părere că istoriografia și critica literară marxistă, științific, trebuie să treacă, în mod hotărît, la *demitizarea* unor *icoane* ale trecutului nostru literar (cu atît mai numeroase cu cît ne îndepărtăm de prezent), rămase moștenire din etapele — îngust scolastică, romantică, sămănătoristă, național-șovină ori sociologizantă — prin care a trecut succesiv interpretarea scrisului românesc. În măsura în care dezvoltă și construiește în spiritul și pe urmele predecesorilor pe care și i-a luat drept ghid, studiul lui Valeriu Cristea se înscrie drept o contribuție dintre cele mai utile pentru o reală înțelegere a lui Neculce, ca om al timpului său, și drept una dintre cele mai pătrunzătoare și realiste interpretări a operei acestuia.

Ni se pare însă că, sustras de mirajul propriei interpretări și construcții, autorul cărții de care ne ocupăm ajunge, în unele momente, la simple exerciții de virtuozitate, ingenioase și oarecum viabile în contextul fierbinte al întregii lucrări, dar care nu se susțin îndeajuns la o judecată rece, desprinsă de arguția insidioasă a restului, lăsînd pe alocuri impresia de riscat sau chiar de gratuit. Am numi, în acest sens — părerea noastră! — chiar amintita descifrare a sensului patriotismului la Neculce, și mai ales capitolul al treilea (p. 195—210), Neculce „monadă" a întregii noastre literaturi (cronica lui prefigurează evoluția ulterioară a literaturii române în caracterul ei popular, pornind de la folclor, în echilibrul de esență clasică al viziunii și expresiei, în „însemnătatea sentimentului naturii" — parte din notele formulate cîndva, pentru literatura noastră, de Tudor Vianu).

Înainte de încheiere, ne socotim datori cu o precizare. Dacă admitem și îmbrățișăm, în scopul pe care și-l propun și în rezultatele pe care le obține, interpretări de genul celor discutate aici, privitoare la literatura noastră veche (și noi am dat, pentru Miron Costin — Minerva, „Universitas", 1973 — o interpretare întructiva de aceeași natură, deși de o mai redusă „virulență" de limbaj și cu mai puțin „tranșante" note caracterologice), aceasta nu înseamnă că, în ceea ce ne privește, negăm sau subevaluăm necesitatea studiului, în continuare, al acestei literaturi, pe vechile baze tradiționale. Muncă onestă, competentă, de documentare, clarificare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și clasificare, de atîtea ori plină de sacrificiu și insuficient compensată de satisfacția „construcțiilor" rotunde și armonioase, ca este totuși indispensabilă, cel puțin ca treaptă intermediară, pentru exegezele „subțiri", elevate — poate mai puțin riscate — dar tot atît de necesare și ele corectei interpretări și evaluări a fenomenului literar românesc, mult mai complex și mai bogat nuanțat, cum am văzut, chiar în începuturile lui, decît eram obișnuiți să-l considerăm, pînă acum, în primul rînd, poate, în necunoștință de cauză.

Dumitru Velciu

Mihail Kogălniceanu, *Opere,* vol. I,
Editura Academiei R. S. România, 1974, 625 p.

Reînnoindu-și mai vechea intenție de a oferi specialiștilor ediții de opere ale scriitorilor români realizate la un nivel superior, Editura Academiei inaugurează (la un an după apariția primelor volume din seria Cantemir) o nouă publicație de acest gen: *Operele* lui M. Kogălniceanu, din care a apărut primul volum cuprinzînd „beletristica, studiile literare, culturale și sociale", text stabilit, studiu introductiv, note și comentarii de Dan Simonescu, sub a cărui îngrijire se va publica întreaga serie, prevăzută a avea în total nouă volume. Într-o scurtă *Prefață*, îngrijitorul ediției explică succesiunea și conținutul acestor volume: după primul, consacrat operei literare, vor urma alte trei, cuprinzînd „opera oratorică, politică și academică" (vol. II—IV), cîte două consacrate operei istorice (vol. V—VI) și, respectiv, „corespondenței literare, sociale, politice" (vol. VII—VIII), urmînd ca încheierea să o facă vol. IX cu „articole diplomatice" (p. 7). Criteriile împărțirii, cel puțin în enunțul de mai sus, nu ni se par unitare și, deci, întru totul recomandabile. Opera sa „oratorică", „academică" sau „diplomatică" este, în fond, politică, indiferent de forma realizării ei (aceste diferențieri pot fi făcute eventual în cadrul unor subsecțiuni ale temei) sau literară (dacă este vorba de rapoarte academice asupra unor subiecte literare, cum este cel despre traducerea în germană a *Fiziinii Blanduziei* de Alecsandri, în *Analele Academiei*, 1886—1887), după cum corespondența sa nu poate fi „literară, socială, politică", ci doar particulară și oficială. Întreaga structură a compoziției volumelor următoare trebuie, după opinia noastră, revizuită în acest sens, pe care dealtfel ni-l sugerează excelenta bibliografie a lui Al. Zub, bază documentară indispensabilă a unei asemenea ediții. Ni se pare, apoi, excesiv să se acorde trei volume (aproximativ 3 000 de pagini dactilografiate, judecînd după dimensiunile primului volum) operei sale „oratorice, politice și academice", unde criteriile editorului trebuie să salveze de la uitare numai piesele cu adevărat reprezentative și importante pentru istoria culturii. Un volum ar fi, credem, suficient.

În ceea ce privește primul volum, dedicat operei beletristice, trebuie să remarcăm că este pentru prima dată cînd sînt puse la îndemîna cititorului numeroase texte uitate prin paginile periodicelor vremii, unele nesemnate, lărgind astfel considerabil imaginea participării lui Kogălniceanu la viața literară. Asupra lor editorul se oprește în succintul studiu introductiv *M. Kogălniceanu literatul* și nu vom insista. Interesant de discutat ni se pare aspectul filologic al acestei ediții, mai exact, unele probleme particulare pe care le ridică textul intitulat *Notes sur l'Espagne* (1846), redactat — în ciuda titlului franțuzesc — în românește aproape în întregime. Aceste probleme speciale sînt ridicate de prezența în text a numeroase nume proprii, dar și cuvinte sau chiar expresii întregi, arabe, cunoscute de Kogălniceanu fără îndoială la fața locului și a căror grafie a fost influențată deci de cea spaniolă sau, uneori, notează pur și simplu fonetic forma aproximativă pe care a reținut-o călătorul nostru. În *Nota asupra ediției*, editorul precizează că „neologismele și numele proprii (de oameni, localități etc.) au fost transcrise în forma lor de atunci, nesigură, nefixată: *capitalia*, ... *Ovidie*, *Omir*" (p. 23). Problema numelor proprii străine scrise fonetic în alfabetul chirilic rămîne neprecizată, însă consultarea ediției ne arată că principiul urmat a fost acela al respectării grafiei chirilice, fonetic deci: Volter, Biron, Rotșild etc. În cazul notelor de călătorie în Spania, numele proprii arabe vor fi deci transcrise adesea în ortografie spaniolă (aproximativă și ea), Jusef (pentru Yusuf), El Jihouri (pentru al-Ğawhary), ceea ce — combinat cu ilizibilitatea manuscrisului — va duce la transcrieri greșite ca Muby Hasem (pentru Mulay Hasan), Abu Lacaria (pentru Abu Zakaria), sau înțelegerea unui plural spaniol ca nume singular: „*Abasidas*, dinastie arabă..." (nota 49, p. 539), acolo unde textul lui Kogălniceanu avea, corect, „aba-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sizi" (p. 514). Indiferent de rezolvarea pe care editorul dorea să o dea acestor cazuri speciale, păstrînd sau nu grafia lui Kogălniceanu, grafia corectă trebuia restituită în note, ceea ce nu se face (în note se pot întîlni cel puțin două tipuri de grafii ale numelor proprii arabe: spaniolă și franceză), după cum nu se întreprinde nici corectarea și traducerea expresiilor și versurilor arabe citate de autor în original, așa cum se procedează pentru textele în alte limbi. În fine, dacă editorul a optat pentru transcrierea fonetică interpretativă (de aceea *Iassi* și *Bucuresci* sînt transcrise *Iași* și *București*), principiul trebuia aplicat și grupului *gg*, care se citește întotdeauna (ca în greacă și slavonă) *ng*, deci nu *Agatagghel*, ci *Agatanghel* (p. 324) etc.

Desigur, o asemenea ediție pune numeroase probleme dintre cele mai dificile; subliniind meritele ei incontestabile, am dorit — prin cele cîteva sugestii prezentate mai sus — să contribuim în măsura posibilului la îmbunătățirea ei.

Mircea Anghelescu

Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974

Recenta apariție a unui studiu monografic consacrat Elenei Văcărescu (Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, Editura Univers, 1974) se cuvine, fără îndoială, consemnată, în primul rînd pentru gestul de readucere în actualitate, de reevaluare a contribuției culturale și literare a unei personalități de prestigiu european, ale cărei merite au fost recunoscute în epocă, mai ales în timpul vieții, imediat și unanim. Pe de altă parte, acesta e un bun început în valorificarea aportului literar românesc feminin în alte literaturi. Nume ce s-au ilustrat în secolul trecut și în al nostru — Hermiona Quinet-Asachi, Dora d'Istria, Martha Bibescu — își așteaptă rîndul.

Revenind la Elena Văcărescu, observăm numaidecît că i-a fost hărăzit un destin spectaculos, ales, norocos, mai cu seamă pe tărîmul împlinirilor vieții sociale. Existența omului de cultură se cuvine, în primul rînd, înregistrată și evocată de monografiul contemporan. E, acesta, dealtfel, și primul merit al lui Ion Stăvăruș care, în o sută de pagini, redă o biografie a Elenei Văcărescu, punctînd principalele momente, izbutind un profil spiritual suficient de apropiat de adevăr, ferit, în genere, de denaturări, de entuziasme facile, de exagerări apologetice. Relatarea biografiei poetei *Cîntecelor zorilor* este corectă, scrisă cu o anume participare afectivă, alterată rareori de sentimentalism, bazîndu-se, în primul rînd, pe memorialistica scriitoarei (uneori, acordîndu-i chiar prea mult credit), folosind și documente rămase pînă acum inedite, obținute prin cercetarea atentă a arhivei Elenei Văcărescu. Indiferent la pitorescul și senzaționalul unei existențe tumultuoase, după noi, mult mai interesantă decît opera, Ion Stăvăruș nu s-a orientat pe drumul *inventării* unei sinteze epice complexe, al cărei personaj principal, cu luminile și umbrele lui, să devină scriitoarea, ci a ales calea mai sigură, mai ușoară, mai ferită de riscuri a trasării oneste, mereu în limitele adevărului, a itinerariului vieții Elenei Văcărescu. Desigur, lăudabilă aici, ca și în cercetarea operei, rămîne grija monografului de a sublinia apăsat patriotismul scriitoarei, puternicele ei legături, păstrate intacte, cu spiritualitatea din mijlocul căreia a plecat, cu strămoșii al căror legatar s-a vrut și al căror testament l-a înnobilat prin inițiative personale.

Cele cîteva sugestii privind viața Elenei Văcărescu pe care le vom face în continuare le considerăm necesare pentru întregirea unei imagini complete și *nuanțate* și credem că ele vor întîlni înțelegerea și acceptarea ultimului ei biograf.

Înlesnirea de a cerceta întreaga arhivă a scriitoarei trebuia să-l determine pe Ion Stăvăruș să aprofundeze anumite chestiuni. Mai întîi, privitor la genealogia Văcăreștilor, el observă, îndreptățit, că aceasta nu a avansat de la celebrul studiu al lui A. I. Odobescu, dar nici nu o împinge prea departe, așa că, din acest punct de vedere, capitolul prim este incomplet. La sugestia profesorului nostru, G. Călinescu, noi înșine, cu ani în urmă, am adus genealogia ilustrei familii la zi. Poate că, odată, prin tipărirea ei, va fi pusă la îndemîna cercetătorilor.

Era, pe de altă parte, normal, ca Ion Stăvăruș să se întrebe ce l-a determinat pe Odobescu să se apropie de Văcărești. Istoria acestei familii nu viza numai preocupările savantului, ci mișca și resorturi de ordin personal, de familia Văcăreștilor autorul lui *Pseudokinegetikos* fiind legat prin soția sa, a cărei bunică, principesa Zoe Bagration, era născută Văcărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De asemeni, după părerea noastră, nu era lipsită de interes urmărirea înrudirilor Elenei Văcărescu, directe sau prin alianţă, cu urmaşi din Franţa. Străbuna sa, fiica lui Nicolae Văcărescu şi vara lui Iancu, vestita Mariţica, soţia lui Bibescu Vodă, doamnă a Ţării Româneşti, are două fiice care se vor căsători în Franţa : Maria (m. 1890) şi Elena (m. 1891). Maria va lua de soţ pe Odon de Montesquiou-Fezensac, unchiul cinicului şi rafinatului conte Robert de Montesquiou, acesta model al baronului de Charlus din *À la Recherche du Temps perdu*, autor, printre altele, al unor savuroase, scăpărătoare şi veninoase *Memorii* şi al unui inteligent roman, *La petite Mademoiselle* (*Scènes de moeurs mondains*), Paris, [1911]. Martha Bibescu a identificat în personajul principal al romanului contelui pe Marie Bibescu. Mai mult, ironia contelui nu o cruţă, în numeroase pagini, nici pe Elena Văcărescu, care apare cu numele său real.

Prin Marie Odon de Montesquiou-Fezensac, soră a lui Grigore Brancovan — tatăl Annei de Noailles —, Elena Văcărescu se înrudea, deci — rudă de sînge — şi cu poeta *Strălucirilor*. Jocul capricios al înrudirilor ne mai dezvăluie şi că, prin alianţă, Elena Văcărescu era rudă şi cu marea sa rivală Martha Bibescu. E curios cum aceste două romînce — ambele răsplătite la debut cu premiul Academiei franceze, devenind, apoi, prezenţe de faimă europeană — nu s-au înţeles niciodată. Această chestiune nu trebuia ignorată, cu atît mai mult cu cît rivalitatea era, în epocă, notorie şi polarizase, în jurul celor două compatrioate, personalităţi literare franceze. Ne oprim, dintre acestea, la Paul Claudel, ilustrul prieten al fermecătoarei Martha Bibescu, care într-o scrisoare datată 4 aprilie 1935 opina asupra romanului acesteia *Egalité* : „J'ai lu avec délice votre beau conte *Egalité* . . . La peinture d'H. [élène] V. [acaresco] est féroce", după ce într-o alta, anterioară, trimisă la 27 decembrie 1931, din Washington, îşi exprima, în aceşti termeni, impresia pe care i-o făcea, la acea dată : „Mad. [moiselle] H. [élène] V. [acaresco] est déjà un monstre physique. Je ne suis pas étonné que le moral réponde à cet épouventable extérieur". (Princesse Bibesco, *Echanges avec Paul Claudel*, Mercure de France, 1972, p. 108, 109, 92).

Un capitol întreg rezervă Ion Stăvăruş „Saloanelor literare şi princiare", referindu-se, în primul rînd la Salonul Elenei Văcărescu. Socotim că aria de investigaţie, în acest domeniu, trebuia extinsă şi că trebuiau măcar pomenite şi alte cîteva saloane importante. Ne gîndim la acela al Mariei Cantacuzino (viitoare doamnă Puvis de Chavannes), al Elenei Bibescu, mama prietenilor intimi ai lui Proust, Antoine şi Emmanuel, şi protectoarea lui George Enescu, al lui Rachelle de Brancovan (modelul doamnei de Cambemer din romanul lui Proust), în fine, al Annei de Noailles. Se ştie că unul dintre permanenţii acestor saloane era Marcel Proust. Prin adăugarea aceluia al Elenei Văcărescu, lumea românească frecventată de genialul romancier se extinde. Ion Stăvăruş aminteşte doar că Proust frecventa salonul Elenei Văcărescu. Biografii lui Proust nu pomenesc acest lucru, aşa că afirmaţia sa trebuia, pe bază de documente, dezvoltată. În cea mai autorizată şi mai completă biografie a lui Marcel Proust, datorată englezului George D. Painter, ni se relatează numai că acesta a petrecut revelionul 1918 la restaurantul Ritz, ca invitat al principesei Marie Murat. Printre oaspeţi, alături de Jean Cocteau şi Jacques de Lacatelle, se remarca „enorma Elena Văcărescu", care-i vorbea acestuia din urmă, în versuri (George D. Painter, *Marcel Proust*, II, Paris, 1966, p. 354). Altă dată, la 15 ianuarie 1922, Proust participă, tot la Ritz,, la un bal unde este prezentat celebrei claveciniste Wanda Landowska, surprinsă tocmai „en train de mordre Mlle Vacaresco à la fesse" (*op. cit.*, p. 416).

Ion Stăvăruş a gîndit biografia Elenei Văcărescu (capitolul *Ambasadoarea sufletului românesc* ni se pare a fi cel mai bun) pe o singură dimensiune — cea mai favorabilă. Amănunte ca acelea de mai sus — mai sînt şi altele — pot aduce însă un plus de complexitate imaginii omului. Faptul banal din viaţa individului obişnuit capătă, în cazul unei personalităţi, semnificaţii neaşteptate, dă culoare şi savoare portretului. Pentru că, după cum intuia G. Călinescu, o biografie e „o lucrare mitologică şi dialectică totodată".

Ca autor francez Elena Văcărescu nu este înregistrată de nici unul din dicţionarele cunoscute, nici de vreo istorie a literaturii prestigioasă. Ion Stăvăruş citează, într-o notă de subsol, prezenţa scriitoarei (simpla înregistrare, într-un şir) în *Littérature Française* de Bédier-Hazard-Martino.

Mai semnificativă e, după noi, înregistrarea scriitoarei, alături de Anna de Noailles, Martha Bibescu şi Panait Istrati, în capitolul *Littératures connexes* din *Histoire des littératures*, tome III, Ed. Gallimard, 1958, p. 1367 şi prezenţa ei în *Dictionnaire des femmes célèbres* de A. Jourcin şi Ph. van Tieghem, Librairie Larousse, 1969, p. 243. Elena Văcăresco nu e o mare poetă şi prezentarea pe care Ion Stăvăruş o face creaţiei sale lirice lasă, în totul, impresia de supralicitare. Autorul a preferat unei critici analitice şi axiologice, pe aceea expozitivă, pierzîndu-se în generalităţi şi epitete generoase, fără acoperire în operă. Elena Văcărescu — imposibil de afiliat vreunui curent — rămîne o scriitoare eclectică, un autor care a ştiut să recepteze cu talent, să mimeze la un mod superior, schimbîndu-şi stilul şi registrele după preferinţele literare de moment. Sinceritatea, din care Ion Stăvăruş face una din principalele calităţi ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

operei sale, nu-i conferă valoarea, atîta timp cît în artă, ca și în literatură, nu contează decît *autenticitatea*.

În secțiunea de analiză a poeziei cititorul va găsi și o utilă microantologie bilingvă din poezia Elenei Văcărescu ; utilă, chiar dacă versiunile românești nu sînt totdeauna foarte reușite. Nu am înțeles, în acest sens, nici ambiția lui Ion Stăvăruș de a da versiuni proprii. Ideea de a traduce celebrul *Chant d'automne* al lui Paul Verlaine ni se pare cel puțin neinspirată.

Desigur, observațiile noastre nu scad meritele reale ale studiului monografic *Elena Văcărescu* de Ion Stăvăruș, care, oricînd, la o nouă ediție, poate fi completat, îmbunătățit, mai ales în direcția analizei critice.

30 octombrie 1974* *Elena Piru*

Dumitru Matei, *Mihail Dragomirescu. Sistemul filosofic și estetic*

Lucrarea lui Dumitru Matei vine după o suită de studii pertinente despre Mihail Dragomirescu, semnate de Tudor Vianu, Ov. Papadima, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Marin Bucur, Dumitru Micu, M. Dumitrașcu, Z. Ornea, Gr. Smeu și mai amplul eseu al lui Titu Popescu, contribuții pe care le asimilează, le dezvoltă, dar le și corectează. Demersul său critic se exercită exclusiv asupra nucleului teoretic al operei lui Mihail Dragomirescu și dovedește existența unui sistem filosofic, nu doar estetic, numit, cu termenul esteticianului, „filosofia integrală". Filosofie ce pare a fi o combinație ingenioasă între principiul metafizic și cel materialist, între metoda deductivă și inductivă. Dumitru Matei întreprinde o analiză detaliată a termenilor cu care operează Dragomirescu, și descoperă semnificații inedite, pe de o parte, pe de alta revizuiește o serie de interpretări pripite și care s-au preluat, necontrolat, pînă azi. O prejudecată era că sistemul estetic dragomirescian s-ar încadra într-un tip de gîndire platonic, afirmație a lui Tudor Vianu trecută automat în mai toate cercetările critice ulterioare. Cercetătorii observaseră existența unui concept cheie în explicarea operei de artă, și anume „ideea generatoare". Opera se constituie la Mihail Dragomirescu din combinarea fondului psihic cu materia, rezultînd o realitate inedită — „psihofizică". Dar pentru a se realiza această simbioză între psihic și fizic, e nevoie de intervenția unei „idei generatoare", ca stimulent al reacției. Le-a părut criticilor, și mai întîi lui Tudor Vianu (*Trei critici literari*), că „Ideea generatoare" ar veni din exterior și de deasupra faptelor pe care le dinamizează. Ca o esență, exterioară, metafizică, independentă de realitățile psihice și fizice. De-aici platonismul ideii generatoare. La aceasta mai contribuie frecvența unor termeni, ca de pildă „cauzalitate sintetică", „cunoștință sintetică", „a treia lume" (lumea capodoperelor) etc. Dar, în afară de unele similitudini de metodă (deductivă la Dragomirescu și la Platon, dar nu numai la ei, ci și la Kant, Hegel etc.) conceptele esteticii lui Dragomirescu sînt radical diferite.

O altă contribuție o constituie accentul pus de cercetător pe maniera structurală a sistemului estetic dragomirescian, fapt remarcat și de studiile anterioare. Într-adevăr, teoria unității dintre fond și formă, imposibilitatea discutării separate a celor două compartimente, legătura dintre toate elementele operei, valoarea semnificantă a fiecărui cuvînt, sunet, pentru întreg ansamblul, analizele de poezie, vizînd aranjamentul indestructibil al materialului sonor, întreprinse de Mihail Dragomirescu, îl recomandau ca pe un precursor al metodelor structurale.

În alt capitol, vorbind de „elementul mistic", Dumitru Matei demonstrează originea nereligioasă a termenului, sinonim mai degrabă cu „inefabilul", „simbolicul", „inanalizabilul", noțiuni frecvente în estetica autonomistă, laică, modernă. Sînt importante asemenea disocieri, dacă ne-amintim că interpretarea eronată a unor termeni a ținut în loc multă vreme receptarea lucrărilor lui Mihail Dragomirescu, socotit în chip abuziv un „idealist ", „mistic", „metafizic" etc.[1].

---

* Această recenzie a fost terminată în noaptea de 30 octombrie 1974, dată exactă a morții Elenei Piru, nu cum printr-o regretabilă greșeală a apărut în necrologul publicat în revista noastră, nr. 4/1974.

[1] Dealtfel trebuie să constatăm paradoxul împrejurării că s-au publicat în ultimul deceniu mai multe studii, articole, cărți despre opera lui Mihail Dragomirescu, opera însăși rămînînd nereeditată, cu excepția unei culegeri selective, destul de redusă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un capitol extins consacră Dumitru Matei polemicii dintre Mihail Dragomirescu și teoriile deterministe, istoriciste și psihologiste, în care autorul *Științei literaturii* se prezintă superior, întrevede și combate cu argumente eficiente relativismul acestor curente. Relevă apoi originalitatea concepției dragomiresciene despre frumosul „psihofizic" în care vede „o soluție fecundă între cele care au fost opuse, în primul rînd, hipertrofierii atitudinii impresioniste în critica literară". Competența cercetătorului se impune mai ales în capitolul în care discută comparativ sistemul lui Mihail Dragomirescu în raport cu izvoarele filosofice din care provine sau de care se delimitează: Platon, Kant, Hegel, Schopenhauer, Titu Maiorescu, Fechner.

Lucrarea ne impune, totuși, o serie de obiecții. Întîi, absența totală a referințelor la activitatea critică și culturală a lui Mihail Dragomirescu. Absență regretabilă și care nu poate fi justificată prin circumscrierea temei de cercetare la sistemul teoretic. Gîndim, dimpotrivă, că multe elemente, amănunte din activitatea critică și culturală a esteticianului ar fi proiectat lumini suplimentare asupra sistemului filosofic. Atunci cînd trece la aplicarea principiilor în peisajul literaturii contemporane, vii, Dragomirescu își permite o sumă de gesturi, afirmații și negații spectaculoase, dintre care multe neadecvate, hilare, blamate de cursul ulterior al valorilor. Dacă în raport cu literatura clasică exprimă judecăți incontestabile (adversarul său ideologic, Lovinescu, i le-a contestat și pe acestea), acelea care se referă la valorile contemporane (cu excepția unor cazuri, ca Rebreanu, Sorbul) sînt neavenite. Proclamarea multor lucrări minore drept capodopere, lipsa de receptivitate la scrisul unor poeți ca Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, sînt fapte ce pun la îndoială exigențele sistemului. Construcția teoretică se poate susține, desigur, și în sine, dar aplicațiile ei vin, la rîndul lor, să verifice potențele și slăbiciunile sistemului. În exegezele mai vechi, dealtfel, s-a constatat o anume rigiditate și frigiditate în teoria „capodoperei".

Dar e încă mai adevărat că aptitudinile teoretice deosebite ale lui Mihail Dragomirescu au dus la elaborarea, poate, a celui mai original și unitar sistem de estetică românesc, aprehendat de la început în străinătate, dar neevaluat corespunzător pînă azi în critica noastră. Or, lucrarea lui Dumitru Matei se constituie, tocmai în acest plan, ca un act de justiție, valorificînd cu mult spirit de disociere și competență gîndirea filosofică și estetică a lui Mihail Dragomirescu, în felul ei unică, și plină de consecințe în peisajul estetic contemporan.

Marian Vasile

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară, III,*
Editura Minerva, 1974

Apărut la șase ani după primele două volume — acelea revăzute de autorul însuși — acest al treilea volum vine să încheie, într-un fel, „mica istorie a unei gîndiri și conduite critice" (vol. I, Prefața, p. 5). Alcătuită de George Muntean, actuala ediție ne propune unul din posibilele sumare ale activității postbelice ale celui care din 1928 a ilustrat poate cel mai semnificativ în critica românească acea poziție pe care îi plăcea s-o denumească *militantism estetic*. Fiind la a doua întreprindere de valorificare postumă a operei critice a lui Vladimir Streinu (după *Studii de literatură universală*, Editura Univers, București, 1973) și dovedind o profundă cunoaștere a evoluției personalității complexe a criticului, eseistului și poetului, — editorul a optat pentru lărgirea cadrelor în care autorul însuși își structurase materia primelor două volume. Astfel, atît la capitolul — *poeți*, cît și la cel — *prozatori*, apar acum și autori străini; în volumele anterioare existase o singură „semiexcepție": *Baudelaire în românește* (vol. II). Capitolul — *critici și eseiști*, completat în vol. II și cu *istorici literari*, se transformă acum în *studii și eseuri*, cuprinzînd și analize literare propriu-zise — de poezie (*Floare albastră*) și de proză (*Opera literară a lui V. Voiculescu*), pe lîngă eseuri, la care se adaugă un nou capitol — *Lingvistică și filologie* și un util *indice de nume* al editorului la toate trei volumele. Din cele peste 50 de studii*

* Eseul *Artă și existențialism*, din 1963, este minor și nesemnificativ, și ar fi trebuit să se renunțe la a doua retipărire postumă. El denotă o înțelegere sumară, după o sursă de mîna a doua (sau a noua! — Zygmunt Adamczewski) a fenomenului complex, filosofic și literar, al existențialismului. În plus, asupra „discreditului care se aruncă gîndirii sistematice", Vladimir Streinu însuși va reveni, în 1967, cînd notează aprobator: „Ideea de sistem filosofic e tot ce poate fi mai neconform cu noua ipostază a omului contemporan" (III, 361).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— datate între 1946 și 1970, — aprox. 20 au mai fost publicate și în *Studii de literatură universală*, ceea ce ne încredințează de noua orientare postbelică a lui Vladimir Streinu, și pe care editorul o are în vedere, cum o subliniase dealtfel încă în prefața din 1973. Într-adevăr, activitatea critică din ultimii ani îndeosebi a lui Vladimir Streinu ni-l relevă situat în cel mai înalt punct al actualizării tradițiilor literare interbelice, asimilîndu-i conștient cele două direcții (Maiorescu și Gherea), căutînd a-i defini și descrie *sensul organic*, stabilindu-i pentru viitor drumul de urmat: „Misiunea criticii actuale, în perspectivă istorică, este desăvîrșirea sintezei dintre maiorescianism și gherism, începută încă acum peste treizeci de ani în cultura noastră, ca dovadă sigură a organicității criticii românești" (III, 237).

Fiind probabil cel mai competent istoric al criticii literare românești și avînd și detașarea necesară judecării unui fenomen atît de complex și de contradictoriu, și intelectualitatea superioară pentru a înțelege, a distinge și a caracteriza, Vladimir Streinu e tentat în cîteva rînduri să realizeze această istorie; în 15 iunie 1967 dădea o primă *Schiță pentru o istorie a criticii românești*; în nov.—dec. 1968 revenea cu: *Critica literară românească dintre 1920—1945*, iar în 1969 același text era revizuit dar, din păcate, nu definitivat, în volumul colectiv de studii *Metodologia istoriei și criticii literare*, apărut sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Semnificativ pentru simțul înalt-etic al autorului acestei succinte dar pertinente și unic-remarcabile istorii estetice a criticii românești este absența totală a numelui său din cele trei variante ale panoramei, — lăsînd în seama lectorului încadrarea sa în locul sigur ce i se cuvenea între „comilitonii" care „mai întîi însoțesc și apoi concurează acțiunea lui E. Lovinescu: Perpessicius, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu și G. Călinescu" (III, 247). Drept e că, în 1965, la moartea lui G. Călinescu, situîndu-l pe acesta într-o mai vîrstnică grupare cu Tudor Vianu și Perpessicius, se denumise și pe sine alături de Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu — oferindu-ne astfel o primă sugestie (III, 271). Dar pe lîngă admirabilele descendențe și clasificări, caracterizări și metafore, de o bogată nuanțare și aproape științifică exactitate, — rămîne încă de surprins profilul delicat și mîndru, estetizant și vital, flexibil dar ferm al lui Vladimir Streinu însuși. Critica sa este substanțial *estetică* și manifest *militantă* tocmai pentru că, înainte de toate, autorul a delimitat precis *spațiul artistic*. Susținînd în mai multe rînduri necesitatea specializării și competenței în poezie, a criticului ca și a cititorului, poetul-critic nota odată: „Orice am face, azbestul, lemnul și alte materiale, utile vieții în attea scopuri, rămîn impenetrabile la curentul electric, fiind rele conducătoare de electricitate. E de admis că dacă simțul poeziei și facultatea critică pot fi educabile, unde există, sînt și conștiințe omenești impenetrabile la poezie, adică rele conducătoare de acest curent spiritual nu mai puțin obscur în natura lui decît curentul electric" (III, 67—68).

Apoi, Vladimir Streinu crede a decela în spiritualitatea umană trei (nu două) „feluri de cultură", „culturi-arhetip": *atic*, *asiatic* și (compozit) *rodhian*. „Vom afirma dar — explică el — că filosofic, deci simplificat și abstract, nu există decît două tipuri antinomice de cultură, tipul atic și tipul asiatic. Antinomic însă nu înseamnă pur. Puritatea este concept exclusiv alexandrin. Aticul domină în sine un asiatic, după cum în asiatic suferă un atic" (III, 356). Iar „rodhianul este adulterarea valorilor atice prin cele asiatice sau ale acestora prin acelea", apărînd așadar ca „embrion al culturii europene": „sinteza acestor aspirații fundamentale primește, în țările mediteraneene și latine, accentul de valoare mai deseori pe atic, iar în țările nordice, germanoslave, pe asiatic" (III, 358). În aceste limite totul se poate explica, sau măcar *aproxima*. Chiar „obscuritatea poetică" poate fi înțeleasă ca „provizorie și este de cele mai multe ori înfățișarea marilor poeți — cazurile Eminescu și Hölderlin" (III, 67). Căci Vladimir Streinu este convins de sensul estetic unic al clasicizării — „fiind bine știut că experiențele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă factorii activi de reîmprospătare ai clasicismului" (III, 298). Această convingere adînc clasicistă domină într-atît gîndirea sa estetică, încît el îi caută un fundament și o justificare înaltă în întreaga cultură românească — de la „primul clasicism românesc, etic și estetic — folclorul", prin marii ei reprezentanți Eminescu, Enescu și Brâncuși, ca și alții, pînă la Sadoveanu — ajungînd la concluzia că, prin „resorbția constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii" — „sensul culturii românești întregi este însuși sensul clasicismului, *formulă artistică proprie firii omenești carpato-dunărene*" (III, 296), și *forma specifică de participare românească la literatura universală*. Teoria — similară „spațiului mioritic" al lui Blaga — este nuanțată organic de Vladimir Streinu pînă la echivalențele „viziunii geometrice a ornamentisticii populare" — în „ideea de sumă, de supraindividualitate". „Aceasta e poate — scrie eseistul — însăși estetica spațiului carpato-dunărean în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge decît imagini colective, ca geometrie a grădinilor, a lanurilor și a pădurilor" (III, 295).

Cu o asemenea cuprindere a concretului artistic — ieșită desigur din intuiția de poet, și cu înțelegerea fundamentală a filosofului culturii — într-o viață de continuă meditație spre logicul *distinguo* în descendența lui Montaigne, Vladimir Streinu ne mărturisește de mai multe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ori seninătatea sa sceptică („cuvinte noi, idei vechi") în fața „florei nomenclaturiste, nouă și luxuriantă, asupra căreia discuțiile plouă binefăcător, aducîndu-i o mare prosperitate filologică", și în care criticul se vede „grădinărind puțin stufărișul de iluzii filologice" (III, 355). Vladimir Streinu va face deseori demonstrații etimologice, istorice, filosofice pentru a dezvălui „disimularea filologică" a valorilor critice succesive și a repotența limbajul estetic; căci el trebuie înțeles ca mijloc, scopul fiind „cunoașterea factorului intern" al artistului, al operei de artă, „aproximarea naturii intime în chiar schema ei generativă" (III, 271—275). Exemplară pentru aplicarea acestei metode critice este analiza întreprinsă asupra lirismului eminescian prin noua ipoteză a considerării capodoperei *Floare albastră* ca „poezie-embrion", — spre deosebire de G. Călinescu, pentru care același loc și însemnătate îl deținea *Melancolie*.

Însă *poetul* Vladimir Streinu transpare tot mai mult, în ultimele studii, prin metoda criticului, în aspectul care și în trecut fusese caracteristica sa cea mai personală în cadrul variat al criticii literare românești — metafora. Vladimir Streinu a practicat totdeauna o critică eseistică în cel mai înalt sens al cuvîntului, dar cu timpul ea a devenit tot mai metaforică — pînă la a și teoretiza-o ca atare: „E veșted, știm bine, vocabularul critic . . . În deznădejdea de a nu putea coincide cu ficțiunea poetului, critica trebuie să se resemneze la descripție. Am zice numai că e nevoie de o descripție internă" (III, 189). Iar aceasta nu e posibilă decît, ca în poezie, prin „simboluri complexe, cu un anumit cîmp magnetic" (III, 186), prin *metafore*, „în care termenii de comparație, alunecînd din logică în sensibilitate, fuzionează intim" (III, 185). Și sînt nenumărate *metaforele memorabile* în opera de interpretare a lui Vladimir Streinu — caracterizînd o operă, portretizînd un autor, descriind o situație. Lăsînd viitorului cercetarea sistematică a *criticii metaforice a lui Vladimir Streinu*, ca modalitate de critică artistică, realizînd o notă distinctă și un loc aparte în istoria culturii românești, vom remarca, în plus, *insinuarea elementului biografic în analiza critică*, ceea ce conferă paginilor sale nu numai un farmec literar evocator, dar le și situează pe fundamentul istoriei trăite, autorul lor apărîndu-ne ca un martor lucid și avînd conștiința vie a valorilor. O demonstrează paginile scrise de Vladimir Streinu despre poetul Ion Vinea — în ai cărui ochi albaștri „se putea citi limpede nemurirea" (III, 28); despre Iorga — al cărui glas *profetic* sau *seducător* „altera conștiințele, chiar pe cele mai rezistente la descîntecul misterios al elocvenței sale; vrăjea cu ocoluri iuți și digresive, dar aduse în cercuri la cauza susținută, încît împacheta pînă la urmă pe orice ascultător, îl împăienjenea pînă la imobilizare în rețeaua lui de cuvinte și imagini aprinse, firele rețelii semănînd și nesemănînd cu firele în care un arahnid fabulos și-ar fi înfășurat victima, fiindcă acțiunea părea mai curînd o neașteptată îmbobinare electrică" (III, 106); pentru a nu mai cita pe cele mai admirabile, despre G. Călinescu — acest „Rastignac al culturii" (III, 273) — povestind uimirea sa în fața dovezilor „pluridirecționării spiritului" confratelui genial (III, 257 urm.), și dezvăluind astfel la Vladimir Streinu o putere a obiectivării estetice de excepție, care îl ridică în același timp în cel mai înalt punct al spiritului etic în critica literară românească.

Marcel Duță

Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete,*
Editura Cartea românească, 1974

Memorialistica literară interesează cercetările de istorie în primul rînd prin dezvăluirea unor situații tăinuite din viața marilor scriitori, unele intimități ale procesului de creație, legăturile cu mișcarea artistică a timpului, colaborarea la diverse reviste, traiul zbuciumat al poeților de altă dată, precum și dificultățile ascensiunii talentului pe cele mai înalte trepte ale măiestriei estetice. Este adevărat că volumele de amintiri și evocări au în cuprinsul lor și un important coeficient de subiectivitate, uneori senzațional, pe alocuri abuziv, ceea ce le cîștigă o anumită categorie de cititori dar istoricul literar știe să discearnă informația inedită prețioasă și trece peste balastul încărcat al unor pagini.

O carte cu multiple referințe documentare este și memorialul poetului Barbu Solacolu, *Evocări, confesiuni, portrete*, cu o postfață de Mihai Gafița. Poet din grupul simboliștilor de la „Viața nouă", autor al volumului *Umbre pe drumuri* (1920) și economist de marcă, Barbu Solacolu și-a scris amintirile la cumpăna amiezii de veac, rememorînd imaginile copilăriei, entuziasmul intelectual al adolescenței și planurile ideale ale tinereții studioase. Bogatele însemnări trebuiau să cuprindă trei mari volume, poetul a renunțat însă la multe pagini, mai cu seamă la cele care priveau intervalul interbelic, oferindu-ne doar *Pagini de memorial*, oprite în anul 1916,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iar drept complinire creionează cîteva portrete de scriitori și oameni de cultură, cărora le adaugă și cîteva interesante confesiuni. În mod practic cartea cu tripticul scriitorului se reduce la două aspecte : evocarea Bucureștilor de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui actual, confesiunile fiind intercalate în ramele portretelor zugrăvite. Structura aceasta dublă a cărții marchează însă și un real inconvenient : unele scene din viața memorialistului sînt repetate nejustificat, se suprapun, cum ar fi cazul cu relatarea despre casa doctorului C.I. Istrati, în care a locuit o vreme M. Eminescu, părerea savantului cu privire la superioritatea poeziei lui V. Alecsandri asupra celei eminesciene (p. 118 și 236) și fireşte am putea cita și alte exemple.

Evocările din prima parte țin de sensibilitatea artistică a poetului, evenimentele narate sînt învăluite în imagini alegorice și punctate cu un real simț al umorului. Barbu Solacolu își confecționează o fișă a temperaturii sale morale, avatarurile pregătirii unei fructuoase cariere intelectuale, între hotarele căreia rezerva loc și inspirației poetice. Lăsînd la o parte evocarea vechilor cartiere bucureștene, cu tenta lor specifică, amestec de balcanism și occidentalizare pripită, istoricul literar va reține mai cu interes informațiile abundente cu privire la ucenicia unor viitori scriitori, dintre care citățm pe Ion Vinea și Dragoș Protopopescu, elevi ai cursurilor liceului clasic împreună cu autorul. Prieten a fost și cu Tristan Tzara, deși în general memorialistul nostru refuză credit experimentelor avangardiste. Participarea la redactarea revistei „Sărbătoarea eroilor" îi aduce prietenia lui Eugeniu Sperantia și Al. Colorian și cam tot în aceeași vreme frecventa cenaclul lui Macedonski din strada Dorobanți. Sensibilă și cu fin gust lucrată e evocarea lui Titu Dinu, profesor iubitor de elevi, cu sîrguință în cele literare, mort prematur. Din galeria portretelor se detașează tranșant cel al lui N. Iorga, un fel de idol al memorialistului, urmindu-i apoi cele ale lui Ion Barbu, Ion Vinea, Al. Macedonski, I.M. Rașcu, Tudor Vianu și o troiță artistică ridicată scrisului beletristic naturist al lui Ionel Pop. Fireşte, multe din informațiile cuprinse în aceste pagini ne sînt cunoscute și din alte surse, volumele de memorialistică fiind destul de numeroase în ultimul timp. Reținem însă pagina caldă, emotivă, cu farmec de evocare, trăsăturile comunicative ale unui stil ales, portretele distinse ale altor confrați de vis. În general un volum de amintiri în care excesul de fantezie este mereu cenzurat de rigorile inteligenței.

Nae Antonescu

Șerban Cioculescu, *Caragialiana*,
Editura Eminescu, București, 1974, 388 p.

Idriot, arvanit, sau poate chiar turc, cel mai vechi ascendent atestat documentar al Caragialeștilor este bunicul lui Ion Luca, venit în Țara Românească ca bucătar al lui vodă Caragea. În orice caz, levantin. Mediterana musulmană și ortodoxă a dezvoltat o viață orășenească specifică. Soarele viu, mulțimea umplînd înghesuit ulițele prăfuite, în zumzetul bazarelor multicolore, cu haite de cîini vagabonzi și șnapani inventivi — egal periculoși pentru salubritatea urbanistică și socială —, au impus un tip uman versatil, esențial practic și sociabil, trăind în piața publică mai mult decît în propria lui casă, de unde îl alungă zăpușeala, muștele și nevoia de pălăvrăgeală. Viața decurge într-o lumină toridă, care trece aproape brusc la întunericul profund. Penumbra lipsește, și taina nu sugerează transcendentul : existența apare preponderent senzorială. Modalitatea estetică virtuală este realismul. Prin singele strămoșilor și propriul temperament, întîii scriitori Caragiale sînt realiști exemplari, agorafili cu ochi special pentru latura hilară a umanității : Costache scrie comedii, Iorgu — veleitar fără succese ca autor și „chinuit de demonul farsei" — lasă grija imortalizării spiritului său nepotului Ion Luca, fiul altui frate[1]. „Caragialeștii au vocația rîsului ca artă" — observă Paul Zarifopol.

Profesorul Șerban Cioculescu adună în volum studii și articole despre ultimele două generații ale dinastiei literare fundate de Costache : Ion Luca și fiii săi, Matei și Luca. Ideea de a verifica semnele descendenței biologice în istoria literară e un reflex inevitabil al spiritului, de vreme ce-l avusese și Lovinescu, care se arătase opac la scrisul lui Ion Luca și, în fond, detractor prin neinteligență al aceluia : „Realismul satiric și viguros, inconformismul teoretic, incizivitatea de expresie a tatălui s-au rezolvat, astfel, în lirismul difuz și gongoric al tînărului Luca,

[1] Cf. *Din carnetul unui vechi sufleor.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mort înainte de a-şi fi conturat personalitatea, şi în brocarturile veneţiene ale prozei somptuoase, lirice, evocatoare, cu sclipiri de putregai şi cu tulburătoare miasme de descompunere sufletească, ale lui Matei"[2]. Este vasăzică de înţeles de ce şi profesorul Cioculescu consideră literatura fiilor dinspre cea a tatălui. Contribuţia domniei-sale la cercetarea operei şi a biografiei lui Ion Luca a fost uriaşă, încît predecesorii apar ca diletanţi, iar între urmaşi (în sens cronologic) reţin atenţia doar G. Călinescu (*Domina bona*, 1947) şi Şt. Cazimir. *Corespondenţa dintre I.L. Caragiale şi Paul Zarifopol (1905—1912)* (Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1935) anunţa deja într-o notă finală continuarea ediţiei critice Caragiale, pe care o începuse Zarifopol la „Cultura naţională", în 1930; între 1938 şi 1942, sub îngrijirea prof. Cioculescu, se tipăresc succesiv volumele IV—VII (ulterior, în colaborare cu acad. Al. Rosetti şi Liviu Călin, domnia-sa a mai dat o ediţie integrală, cu aparat critic mai bogat). Cercetătorul şi-a lucrat aşadar singur instrumentele în vederea monografiei biografice. *Corespondenţa ...*, studiile parţiale, publicate începînd tot din 1935, şi editarea operei au pregătit *Viaţa lui I. L. Caragiale* (Bucureşti, Fundaţia ..., 1940), unde investigaţia arhivistică riguroasă se sprijină pe fineţea viziunii de ansamblu, deşi autorul îşi acordă merite doar în ordinea documentară: „Caragiale îşi va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul. În prealabil, a trebuit să-şi afle cercetătorul documentar" (p. 5). În urmă, domnia-sa a mai editat *I. L. Caragiale. Scrisori şi acte* (EL, 1963), scoţînd la iveală, între alte texte de interes pentru definirea fizionomiei intime a lui „nenea Iancu", excepţionala epistolă către dr. Alceu Urechia — umorist amator şi vechi tovarăş într-u calambururi — despre vizita lui Delavrancea la Berlin; compunerea vizează deliberat efectul literar, fiind o schiţă în toată regula, care şi-ar avea locul în orice ediţie a *Momentelor*, fiindcă personajul Delavrancea poartă masca de avatar al lui Mitică.

Articolele republicate acum sînt datate între 1935 şi 1972 (era utilă indicaţia bibliografică completă). Cum se vede, „cercetarea documentară" asupra lui Ion Luca este opera unei vieţi, şi îndărătul aplicaţiei ştiinţifice trebuie înţeles sentimentul consonanţei spirituale, căci profesorul Cioculescu e amator de „acadele stilistice" şi un voluptuos al causeriei — care e forma galică a locvacităţii de tip sudic —, cultivînd cu delicii amănuntul anecdotic, graţie căruia pare a găsi dintr-odată forţe noi spre a înainta demonstraţia ideologică. Conversaţia unui asemenea spirit este monolog, reprezentaţie scenică, unde convorbitorii nu mai încap decît pe scaunele publicului. Ca artă poetică — declarată ori implicită — şi ca structură psihică, Ion Luca era un clasic. În istoria literară, clasicul se manifestă prin ţinută obiectivă şi profesionalitate; el organizează sistematic argumentaţia, ridicată pe expresia critică funcţională, care evită spectacolul verbal, în folosul clarităţii. Clasicul istoric literar e raţionalist, meticulos pînă lîngă pedanterie, ţine dreapta cumpănă între estetism şi sociologie, şi are polemica subţire, purtată pe tonul urbanităţii protocolare. Se deduce deci că, scriind despre I. L. Caragiale, criticul cu aceste principii îşi iubeşte obiectul, apărîndu-l egal de detractori şi de admiratorii nechemaţi. Încît finalitatea unei bune părţi din articole este cenzurarea imaginii propuse de feluriţi comentatori ocazionali asupra operei sau a insului. Fundamentul polemicii, aşa cum a impus-o la noi Maiorescu, stă în subtilitatea analitică, adică în putinţa de a demonta părerile altuia, spre a ivi erorile de raţionament. Prof. Ş. Cioculescu practică polemica tradiţiei junimiste, adăugînd însă plăcerea minuţiei de a întocmi lista greşelilor de toate gradele — viciile interpretării ori cuvîntul impropriu. Aici, analiza se aplică, în varii măsuri, lui Ibrăileanu (articolul *Aspecte sociale*), Pompiliu Eliade, Lovinescu, N. Davidescu (*Detractorii lui Caragiale*), B. Jordan şi Lucian Predescu (*O viaţă romanţată a lui I. L. Caragiale*), Sică Alexandrescu (**Conul Leonida faţă cu reacţiunea** *într-o interpretare nouă*), şi s-ar crede că decurge din conştiinţa de a fi autoritatea definitivă în Caragiale. Aiurea, la fel sînt trataţi editorii lui Eminescu[3]. Atitudinea ilustrează iarăşi înrudirea spirituală profundă cu Ion Luca, care-şi cîştigase porecla de „Moş Virgulă".

Însă este de remarcat că obiecţiile de natură neliterară, care au făcut epocă în critica „detractorilor", sînt contracarate tot cu temeiuri extraestetice. În 1901, Pompiliu Eliade începea o opinie la care va adera şi Lovinescu: dispărînd realitatea istorică care le-a generat, comediile vor interesa doar din unghiul documentar. Cu vorbele lui Lovinescu, „opera [ar fi] săpată într-un material puţin trainic", fiindcă „în cincizeci de ani nu va mai rămînea nici cea mai mică urmă din atmosfera morală a comediilor". La acestea, prof. Ş. Cioculescu

---

[2] *Cei trei Caragiale: Ion, Luca, Matei*, în *Memorii*, III, Bucureşti, Ed. „Adevărul", p. 13—19.

[3] Cf. *O „ediţie critică"*, în „Revista Fundaţiilor", 1937, *10* (despre ediţia Institutului de literatură al lui M. Dragomirescu), şi corespondenţa cu Perpessicius, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, Ed. Eminescu, 1972, p. 289—316.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

observă că situația socială se repetă, prin ridicarea acum (1935) a periferiei: „un șir de indivizi neisprăviți, care acuză oarecum o generație spontanee, întocmai ca aceea anunțată de școala junimistă, punînd din nou problema formei fără fond. În acest fel se explică faptul că teatrul lui Caragiale nu a îmbătrînit încă. [...] De bine, de rău, trăim încă sub zodia caragialiană" (p. 142—143). Apărarea astfel argumentată nu se poate admite. Literatura nu e document decît pentru istoricul în exercițiul funcțiunii: arheologul poate găsi la Homer detalii utile despre civilizația materială a epocii (cum, de pildă, Odobescu, în *Istoria arheologiei*), lingvistul studiază *Iliada* și *Odiseea* spre a cunoaște greaca arhaică. Literatul citește altfel. Mihail Dragomirescu înțelesese bine condiția estetică a operei lui Ion Luca: „comedia are în genere un scop practic (*ridendo castigat mores*); la Caragiale e comedie pură"[4]. Comedia, gen legat organic de efemerul social, nu rămîne decît depășind satira. Rîsul poate fi „reacția de apărare a societății" (Bergson), cu finalitate imediată; ca artă, el nu se realizează decît în gratuit. Vechea comedie atică „combătea sarcastic de tot", injuriind persoane și împrejurări concrete. Aristofan are însă vocația rîsului în sine: contemporanii-pretext nu interesează, și nici nu e necesară repetarea prin metempsihoză a lui Socrate și Euripide, ca să rîdem citind *Norii* ori *Broaștele*.

Cu același argument i se răspunde lui N. Davidescu, care vedea în personajul Mitu Boieru din nuvela *Păcat* reproducerea unor modele occidentale: „Deși mi se pare că N. Davidescu face un caz prea mare de acest Mitu Boieru, îl credem, ca fenomen accidental, plauzibil: tîrgurile noastre și chiar unele sate posedă exemplare de copii degenerați ereditar, rahitici sau surdo-muți, compătimiți de unii, luați în derîdere de alții, citeodată speculați de părinții lor naturali sau adoptivi" (p. 148). Însă verosimilitatea, ca principiu estetic, se judecă în planul ficțiunii, avînd drept termen al comparației convenția genului, adică sensul impus motivului de propria lui istorie. Concordanța dintre personajul fictiv și persoane reale este doar coincidență, și nu se poate proba viabilitatea imaginară prin suprapunerea peste cea existențială. Într-o fabulă a lui Fedru, la teatru, publicul huiduie guițatul porcului adevărat, dar aplaudă imitația bufonului: seriile sînt paralele, necomutabile, chiar în arta naturalistă. N. Davidescu se silise să demonstreze „inaderența lui [Caragiale] la spiritul românesc". Lăsînd deoparte imposibilitatea unei unități de măsură pentru specificul etnic, punctul slab al premisei este considerarea literaturii clasice după canoanele esteticii romantice, care exaltă particularul, culoarea locală, în dauna tipologiei; dimpotrivă, clasicul contemplă umanitatea *sub specie aeternitatis*, caută adică, peste timp și spațiu, elementele arhetipale, nelabile, și se raportează la experiența livrească. De aceea, cînd practică genul comic, clasicul cultivă parodia. Opera lui Ion Luca e fundată pe normele estetice ale clasicismului, și aprecierea ei dă pe față unghiul de vedere profund al comentatorului. Eugen Ionesco găsește merite unde N. Davidescu aflase cusururi: „în realitate, plecînd de la oamenii timpului său, Caragiale este un critic al omului, și al oricărei societăți. [...] Într-o lume în care totul nu e decît o bătaie de joc, josnicie, numai comicul pur, cel mai nemilos, poate să se manifeste"[5]. De fapt, I. L. Caragiale declarase principiul și teoretic, respingînd anticipat imputările unor N. Davidescu: „De ce să ne facem spaimă și inimă rea degeaba? La noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune decît în alte părți ale lumii, și nici nu s-ar putea altfel. Calitățile și defectele omenești sînt pretutindeni aceleași: oamenii sînt peste tot oameni. Limbă, costume, obiceiuri, apucături intelectuale și morale, precum și toate celelalte rezultate ale locului unde au trăit, ale împrejurărilor prin care au trecut, îi poate arăta ca și cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc cu cei dintr-altul; ei însă, în fondul lor, pretutindeni și întotdeauna sînt aceiași. Nu există pe pămînt specie mai unitară decît a regelui creațiunii. Între un polinezian antropofag și cel mai rafinat european, o altă deosebire mai holărîtă nu există decît modul de a-și găti bucatele"[6].

Articolele fără intenție imediat polemică privesc universul interior al operei și relațiile acesteia cu ipostaza civică a autorului. Prin finețea dialecticii, curiozitatea anecdotică ori documentară veșnic la pîndă și știința de a pune în scenă erudiția specifică, pe tonul causeriei agreabile, profesorul Cioculescu face din istoria literară o lectură atractivă ca romanul de acțiune: domnia-sa este Sainte-Beuve al nostru. Studiul *Ironia* (publicat prima dată în „Viața românească", la semicentenarul morții lui Ion Luca) dă cheia întregii opere a lui I. L. Caragiale: „Ironia joacă în satira socială a lui Caragiale rolul sugestiei în poezie" (p. 58). Formula este memorabilă, căci toată subtilitatea rafinată a comicului caragialesc

[4] *Critică*, II, București, 1928, p. 174.

[5] *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 118; despre fondul de clasic al lui E. Ionesco, cf. *op. cit.*, p. 110; „Finalmente, sînt pentru clasicism: asta înseamnă *avangarda*. Descoperirea unor arhetipuri uitate, imuabile, înnoite în expresie: orice adevărat creator este clasic". Cum se vede, Ionesco teoretizează un „classicisme sans rivages".

[6] *Morală și educațiune*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decurge din afectarea admirației ilimitate și a perfectei bune-credințe. Schițele *Om cu noroc*, *Diplomație*, *Mici economii*, *Cadou* reiau în variante diferind doar anecdotic motivul prosperității economice a căsniciei-triunghi. Același subiect la Courteline: „regret, dar sînt silit a mărturisi că, în numeroase menaje din lumea micilor funcționari, soțul, care cîștigă șase mii de franci pe an, trăiește pe un picior de cinsprezece mii, fără măcar să-și dea seama"[7]. Premisa expusă direct, ironia nu mai e posibilă. Caragiale nu declară niciodată faptul în sine; perfida insinuare lasă un continuu inefabil. Iată mecanismul tehnic în *Mici economii*: „are frumos caracter amicul meu Verigopolu: întotdeauna egal, fără a se lăsa alterat măcar de orice împrejurare; și mărturisesc că nu-l pot admira îndestul pentru aceasta. [...]

— Bine, Iancule, întreb eu, fără să cred ce-mi spune; serios, omule, că nu știi unde vă mutați? Zic vă mutați, fiindcă amicul e însurat.

— Ma parol, monșer!... Și rîde... Eu, fără să spun o vorbă, îl privesc uimit de admirație...

— Ce te uiți așa?

— Te admir — zic — monșer... Eu, în locul tău..."

De aici, jocul complicității cu cititorul, plăcerea de a face cu ochiul publicului. Modalitatea stilistică este stilul indirect liber: „Doamna trebuie să meargă negreșit la o mătușică a ei. Înainte de a pleca, doamna cheamă dincolo pe cocoșelul ei, să-i spună cine știe ce". Chiar personajele practică ironia: în *C.F.R.*, „amicii" admiră și ei pe candidul *cocu* presupus, iar băcanul din *Politică și delicatețe* „face cu ochiul către tinerii mușterii: — Uite, d-aia îmi plac mie liberalii ... oamenii cilibii! Cînd e vorba de delicatețe, nu mai încape politică. Băiete, un rînd de țuici la domnii! ... Fac eu cinste". Ironia este condiția de existență și de valoare a comicului caragialesc. În artă, ca și în publicistică, scrisul lui Ion Luca se adresează cititorului apt de voluptăți ludice. Ca și Eminescu, el a împietrit pentru eternitate o coordonată fundamentală a mentalității psihice și intelectuale românești. Vom „caragializa" pururi spre a fi spirituali, cum „eminescianizăm" involuntar, aflîndu-ne în dispoziție lirică. Încît personalitatea umană a lui „nenea Iancu" seduce la fel ca imaginea canonic romantică a lui Eminescu. Schița de portret nu putea lipsi deci într-o suită de studii despre Caragiale: profesorul Cioculescu începe cartea cu un *Medalion*. Disocieri succesive duc la concluzia că Ion Luca „și-a trăit neliniștea, dinapoia măștii pe care i-o fixase reputația de autor comic" (p. 7). Nu trebuie înțeles aici că scriitorul era în fond un mizantrop melancolic, simulînd rîsul ca să-și ascundă lacrimile, cum l-au văzut sentimentalii: pe aceia, Caragiale i-a servit *ad libitum*, arătîndu-le, cu geniu histrionic, un chip întristat[8]. Dar e în afara îndoielii că s-a regizat ca personaj, spre a da un sens estetic propriei lui structuri interioare, pe care și-o modela prin efortul voinței. „Cinismul" său este groaza de a fi ridicol, iar experiența de viață are drept scop o gimnastică psihică: simțind ridicolul celorlalți, își educă propria individualitate. Simțul ridicolului, care e funcția inteligenței, se realizează artistic prin comic — expresie a predispoziției native pentru rîs și totodată o catharsis *sui-generis*: Caragiale e propriul său personaj. El se eliberează de ridicol transferîndu-l asupra lui Rică Venturiano, Tipătescu, Mitică, toți sociabili, lichele, avînd idei și plăcîndu-le să se audă vorbind. Fatalist ca un turc, cedează obsesia ghinionului lui Lefter Popescu. În 1880, publicase la „Convorbiri literare" aforisme: „toate mulțumirile se plătesc: dacă le plătești înainte, îți se par mai ieftine; dacă le plătești după, îți se par prea scumpe". Dar propria sentențiozitate îi devine ridicolă; atribuie deci maxima filozofului amator Mitică, ajuns în *Țal* soțul infatigabilei intelectuale române Graziella, „născută Nastasia". Și totuși continuă să compună aforisme, însă are pudoarea de a le lăsa în manuscris; încît răspunde lui Vlahuță, cînd acesta, cu naivitatea eternului sentimental, îi propusese o discuție teoretică despre adevăr: „incapabil satisface. Caută București filozof".

Profesorul Cioculescu reproduce în *Caragialiana* și studiul asupra corespondenței lui Ion Luca cu Zarifopol, unde, aducînd cuvenitul omagiu acestuia din urmă (căruia îi continua munca și, într-un fel, spiritul), revelă un Caragiale meloman, hipersensibil meteorologic, gastronom, excelent tată de familie și patriot, meticulos, urban și protocolar — „contrariul

---

[7] *Virginie et Paul*. (Titlul schiței va să zică devenirea, peste un secol, în lumea burgheză, a personajelor titulare din romanul *Paul et Virginie*, al lui Bernardin de Saint-Pierre.)

[8] Cf. selecția memorialistică publicată de Șt. Cazimir, *Amintiri despre Caragiale*, București, Ed. Minerva, 1971, și prefața.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tipului boem". Iar peste toate, un hedonist întru spirit: la Berlin, Ion Luca și „conul Păvălucă" petreceau subțire, „împușcînd docomentul" — adică reluînd tradiția „dosarului roșu" junimist — și pastișînd, cu bucuria copilului care a găsit partener pentru jocul favorit, moldovenismul ori pe ilustrul Marius Chicoș Rostogan, fiindcă geniul histrionic suferă de insațietate parodică, care merge pînă la autofagie (vezi *Noaptea invierii*, auto-replică la *O făclie de Paști*).

Cîteva observații de amănunt la întreg capitolul *I. L. Caragiale*: este inexact că Lovinescu socotea „limba lui Caragiale [...] «o limbă orășenească împestrițată de cuvinte nearmonice, străine și supărătoare»" (p. 148); critica se referea doar la „proza descriptivă", de „analiză psihologică", cu exemplificări din nuvela *Păcat*[9], căreia, dealtfel, prof. Cioculescu îi exagerează valoarea. Replica „Trăsni-i-ar Maica Domnului!!!", din finalul schiței *Ultima emisiune*, este mai probabil a părintelui Matache, nu a coanei Zamfira Muscalagioaica (p. 73), sensul blestemului bisericesc fiind de a-l trece și pe popă printre cerșetorii afectați bugetar de „sărăciile astea noile": era ajunul Bobotezii, și părintele, „acuma ce să facă", umbla cu căldărușa; cît despre „simpatia" lui Caragiale pentru cerșetori (p. 71), a se vedea puțin știuta schiță *Paradoxal*. În fine, „metafora aței și a pingelei [...] răspunde", pe lîngă „intenția umoristică", nu „unui sentiment adînc de modestie" (p. 96), ci unui principiu estetic, derivat din retorica clasicismului, care considera pe poet un *artifex*. Caragiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmăria, croitoria, pînă la a face din ea argumentul schiței *O conferență* — și la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-și alesese spre ilustrare alegorică orologeria, tapiseria (cum se știe, prima meserie a și practicat-o). Însă acestea sînt detalii fără importanță: dacă astăzi cunoaștem dimensiunea adevărată a lui „nenea Iancu", meritul revine exclusiv profesorului Șerban Cioculescu.

Există snobismul sau lipsa de curaj (semn al incertitudinii criteriilor estetice) de a-l adula pe Matei Caragiale, în defavoarea lui Ion Luca. Prof. Cioculescu are fermitatea de a întoarce valorilor treptele cuvenite, din unghiul moralistului clasic, observator al caracterelor umane. Este irefutabilă demonstrația că Matei a fost un detractor al lui Ion Luca, poate cel mai înverșunat și mai orbit de patimă, depășindu-l chiar pe Macedonski, cu care, dealtfel, se înrudește spiritual. Bastardul urmaș al neamului de „plăcintari levantini" se pretindea aristocrat de sînge, dovedindu-și ascendența printr-o fantezistă interpretare sonică a numelui Caragiale, pe care-l deriva din Caraccioli, ilustră familie a Evului Mediu italian. Aspirația nobiliară impusă de condiția nelegimității nașterii s-a exacerbat prin natura intimă a lui Matei — Ianus ale cărui două fețe se numesc Rastignac și Don Quijotte. Matei se refuză nu atît societății, cît epocii: prin însăși structura lui psihică este condamnat la anacronism, și el întoarce în trecut un ideal pe care contemporaneitatea i-l refuză implacabil. Trecutul devine idee fixă: la 14 ani desenează pe caietele de școală steme nobiliare; matur — studiază heraldica, încercînd stabilirea unei terminologii românești. Aplicarea către istorie este deci temperamentală și programatică totodată, dar, în ciuda unei erudiții adesea cam rococo, Matei nu ajunge un istoric (istoria presupunînd o structură, o organizare prin prisma unei viziuni), ci un maniac al istoriei de culise („la petite histoire"), prin ea voind să-și răscumpere întîmplătoarea naștere în veacul al XIX-lea. Căsătoria l-a scutit de tracasarea vieții practice, lăsîndu-l să cutreiere în reverie de-a lungul timpului, devenit reversibil. Noblețea pe care și-o afirma, neautentică, trebuia probată prin ceea ce aristocrația are specific pentru ochii vulgului. Omul s-a făcut închis și distant: se îmbrăca voit vetust, își compusese o mască rece și impasibilă. Însă este de observat că Matei s-a format prin mimetism invers față de pozitivismul ostentativ al tatălui, cum acesta privea lirismul contemporanilor săi spre a se distanța de el. Aici este semnul personalității funciar polemice, pe care o avusese și Ion Luca. Ironia destinului a vrut ca primogenitul său să nu aibă simțul ridicolului.

Despre Lucky, un articol de critică literară, prilejuit de editarea, pentru prima oară în volum, a versurilor acestuia, prin grija lui Barbu Cioculescu; ultimul Caragiale era „un virtuos care se încerca pe toate instrumentele și claviaturile cu aceeași dexteritate în căutarea nu atît a unei fixări poetice, cît în aceea de sine, în haosul contemporaneității" (p. 388). Altă formulă memorabilă!

Este regretabilă calitatea tehnică a cărții: sumarul trimite greșit la pagini, iar coperta s-ar fi potrivit cel mult unei ediții școlare a operei lui Ion Luca. Și pentru Caragiale, și pentru profesorul Șerban Cioculescu, *Caragialiana* merita alt regim tipografic.

Mihai Vornicu

[9] Cf. *Caragiale*, în *Critice*, III, Institutul de editură și arte grafice „Flacăra", 1915, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cançonierul lui Messer Francesco Petrarca.

Traducerea, note și tabel cronologic de Eta Boeriu,

Editura „Dacia", Cluj, 1974

A apărut în 1974 una dintre cele mai frumoase și mai autentice realizări de cultură umanistă și pentru o cultură umanistă contemporană: *Cançonierul* lui Petrarca, într-o ediție integrală și monumentală, prin traducerea în românește a Etei Boeriu. Nu știm cîte literaturi europene pot să competiționeze astăzi această faptă de mare cultură și de tradiție a școlii noastre umaniste, pe care a onorat-o cu un devotament exemplar de benedictism scriitoricesc această specialistă inegalabilă în cultura italiană, care este Eta Boeriu. Traducerea integrală a *Cançonierului* este un act nu numai literar, ci și cultural și istorico-literar. Este vorba de un orizont spiritual nou, de o dimensiune a disponibilităților de expresie a limbii românești în paralel cu textul italian al uneia din capodoperile poeziei lumii. Eta Boeriu nu adaugă traducerii nici un studiu, nici prefață, ci, onest, numai un fundamentat și succint tabel cronologic și notele de rigoare. Pentru că totul este spus prin poezie și totul este de a face să comunice poezia lui Petrarca în limba lui Eminescu. Eta Boeriu nu este o profesionistă-traducătoare care execută comenzi de plan anual, și nici o amatoare de traduceri. Destinul ei literar este legat pe viață de cîteva monumente astrale din conștiința artistică a umanității; pe o durată de mai bine de un deceniu, a tradus, după Coșbuc, *Divina Commedie* a lui Dante, acum, aproape la o distanță egală de timp, după prima apariție memorabilă, lipărește *Cançonierul*. O bibliografie completă a traducerilor din literaturile străine ne lipsește pentru a putea marca lista acelor tălmăciri cîte s-au făcut din canzzone-le petrarchiene: ele au fost sporadice, ocazionale și risipite prin revistele literare, de unde nu au mai putut fi recuperate decît întîmplător de către unii cercetători zeloși. Cultura noastră are, cum se știe, de mult integrat în spiritul ei, pe Petrarca. G. Călinescu a vorbit de un petrarchism la Conachi; există similitudini între poezia noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea, și lirica lui Petrarca, apoi se poate discuta asupra petrarchismului lui Eminescu. Petrarca a făcut obiectul unor cursuri ale lui Ramiro Ortiz la fosta Facultate de Litere și Filozofie, și al unei monografii semnată de Al. Balaci. Traducerile, cîte s-au întreprins pînă acum, nu au lăsat ecou, pierzîndu-se în producția editorială de poezie. Abia prin traducerea Etei Boeriu, conștiința noastră și-l asociază pe Petrarca pe dimensiunea de undă a geniului limbii și capacității poetice a limbii românești. Propriu-zis nu mai este o traducere sau o versiune proprie, ci o *re-dare* a originalului italian. În Eta Boeriu s-a aflat la noi acel poet care a putut cuprinde în perimetrul limbii românești universul de poezie unică a *Cançonierului*. Poeta fiorurilor calme de sonete moderne a dispus de o cultură poetică profundă și de o constantă stare sufletească prin care să-și găsească comunicarea, nuanțele, aluziile atît de greu de descifrat ale metaforelor, farmecul și vraja versurilor petrarchiene. Sensibilității și disponibilității sufletești a traducătoarei i s-au adăugat o solidă cultură filologică, descifrînd în textura frazei mesaje lirice ascunse, sublimate de poet prin sistemul mijloacelor artistice. Traducerea Etei Boeriu este o oficiere de cult umanistic, caligrafiind cu culorile limbii noastre tonuri și registre sufletești angelice, sublimități de trăire celestă. Poezia lui Petrarca este scrisă acum și în limba românească, rămînînd ea însăși. Eta Boeriu nu dă o versiune nouă și proprie a *Cançonierului*; ea dă culturii naționale o zestre spirituală. Canzzone-le italiene sînt lucrate cu o minuție de filigran, descoperind o limbă românească fluidă și muzicală, aptă să surprindă și să exprime o bogăție de idei și de sentimente pe care omenirea o are depozitată în capodoperele sale artistice. Traducătorul onest este scrupulos cu propoziția gramaticală, reproducînd cuvînt cu cuvînt originalul. Eroare! Traducerea mot-à-mot este bună pentru școlari, — un mod sigur de a prozaiza orice operă în versuri. Poezia nu poate fi comunicată decît tot prin poezie. Schimbarea de registru și de timbru se soldează cu o operație fatală operei originale. Eta Boeriu traduce *Cançonierul* lui Messer Petrarca dinăuntrul poeziei românești, cu vocația pentru poezie a limbii noastre, cu capacitatea noastră afectivă de a trăi liric experiența vieții, pentru a-l înțelege pe Petrarca. Transferul afectiv și emoțional se petrece într-un afund al sublimității de trăire artistică, coasociind un destin altuia, o existență alteia, într-o căutare de absolut prin absolutul palpabil și diafan al poeziei petrarchiene. Eta Boeriu a făcut din această traducere o operă a limbii și culturii noastre, așa cum au făcut Murnu, Coșbuc, Philippide, Arghezi și Blaga în opera lor de traducători din literaturile străine. *Cançonierul* are prin traducerea Etei Boeriu o identitate și în cultura românească. El e scris de un poet genial care a trăit dintotdeauna pe pămîntul nostru, cunoscînd limba veche a scripturilor, limba populară, limba lui Eminescu, Arghezi și Blaga. În „Biblioteca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

portativă", visată de acum aproape un secol şi jumătate de Heliade Rădulescu, Petrarca îşi are locul său abia astăzi. *Canţonierul* este un bun dobîndit de Eta Boeriu pentru întregirea tezaurului universal al culturii noastre contemporane. Operă de erudiţie şi de inspiraţie, de originalitate, pentru a putea tălmăci specificul unei creaţii de mesaj universal uman, *Canţonierul* lui Petrarca se înscrie în rîndul de onoare al creaţiilor culturii noastre de azi. În acest caz, o traducere echivalează cu o creaţie excepţională. Eta Boeriu nu a tradus *Canţonierul*, ci l-a *re-creat* la o altă altitudine şi pe un alt meridian al culturii latinităţii europene.

Marin Bucur

NADA MILOŠEVIĆ ĐORĐEVIĆ, *Zajednička tematsko–sižejna osnova serpskohrvatskih neistorijskih epskih pesama i prozne tradicije (Baza comună de teme şi subiecte a poeziilor epice neistorice şi a prozei populare sîrbocroate)*, Belgrad, 1971, 396 p.

Publicată în seria de monografii editate de Facultatea de filologie a Universităţii din Belgrad, teza de doctorat a Nadei Milošević-Đorđević abordează o problemă extrem de dificilă, aceea a relaţiei dintre poeziile epice neistorice şi diverse specii ale prozei folclorice (legenda, mitul, basmul etc.), subliniind unitatea lor tematică şi structurală. Adoptînd maniera clasică a unei lucrări de doctorat, autoarea îşi începe expunerea printr-o introducere în care sînt trecute în revistă contribuţiile aduse cercetării acestui aspect al unităţii creaţiei populare. Urmează apoi precizarea obiectului disertaţiei şi a sarcinilor ei, ce vizează mai mult aspectul teoretic al problemei.

Cele nouăsprezece teme considerate apte de a releva raporturile dintre diferite specii ale liricii şi epicii populare, sînt tratate în cîte un capitol. Structura fiecărui capitol urmează un plan general-acceptat, din care nu lipsesc definirea temei, a conţinutului şi a conexiunii cu alte teme, apoi un istoric al cercetării, succedat în numeroase cazuri de stabilirea genezei, prin raportarea la materialul intern şi la creaţia orală sau scrisă a altor popoare. În cadrul acestor micromonografii se face în mod firesc analiza operelor populare sîrbocroate în versuri şi în proză, ca şi a variantelor lor, subliniindu-se legăturile lor genetice, estetice şi, mai cu seamă, structurale. Pe baza materialului faptic bogat autoarea ajunge la concluzii teoretice.

Temele, selectate dintre acelea ce pot ilustra cu claritate conexiunea speciilor folclorice în proză şi în versuri, se înlănţuie, respectînd diversele înrudiri dintre ele. Astfel, *Neverna majka* (*sestra*) / *Mama* (*sora*) *infidelă* /, apoi *Vila-ljubovca* (*Zîna-soţie*), *Zmija mladoženja*, *Zmaj ljubavnik* (*Şarpele-mire*, *zmeul-iubit*), se înscriu în cercul creaţiilor populare inspirate de relaţiile dintre oameni, de viaţa lor de familie. Toate aceste teme apar atît în mituri, legende, basme, cît şi în poezii lirice, balade, poezii epice neistorice. Foarte importante sînt observaţiile autoarei făcute cu privire la structura speciilor şi a genurilor, la legităţile adaptării materialului în proză la rigorile creaţiei epice în versuri. La fel de remarcabilă, fără a fi enunţată pentru prima dată, este şi relevarea rolului jucat de poezia lirică şi de baladă, ca forme intermediare, ca punte de trecere de la proză la versul epic. Meritã a fi subliniate şi finele raportări la poezia epică istorică, scoţînd în evidenţă puterea de atracţie a ciclului epic, ce absoarbe şi teme din poezia epică neistorică pentru a se întregi sau pentru a completa biografia eroului, demonstrînd originea lui supranaturală, sursa puterii sale neobişnuite.

Cu *Postanak Carigrada* (*Apariţia oraşului Constantinopol* sau povestea omului zămislit dintr-un craniu), *Časni krsti* (*Legenda despre sfinţii Constantin şi Elena*, găsirea sfintei cruci), *Legenda o Svetom Đorđu* (*Legenda despre Sfîntul Gheorghe*), intrăm în domeniul creaţiei populare în proză şi stihuri, ale cărei prototipuri sînt reprezentate de diverse opere ale literaturii religioase. Remarcăm bogăţia informaţiei, siguranţa depistării modelelor acolo unde nu fuseseră relevate anterior, analiza detaliată a sensurilor în care evoluează legendele creştine integrate literaturii populare.

Următoarele teme, *Car Dukljanin i Krstitelj Jovan* (*Împăratul Diocleţian şi Ioan Botezătorul*), *Pošljednje vrijeme* (*Sveci blago dijele*) (*Legenda sfîrşitului lumii, a potopului*), *Ognjena*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marija u paklu (*Maica Domnului în iad*) ne introduc în lumea creațiilor populare inspirate de literatura apocrifă.

Cu temele incestului, *Rodoskrvni greh između majke i sina* (*Păcatul incestului săvîrșit între mamă și fiu*, motivul Oedip), *Veliki grešnik* (*Marele păcătos*), *Rodoskrvni greh između oca i kćeri* (*brata i sestre*) / *Păcatul incestului săvîrșit între tată și fiică* (*frate și soră*) /, *Neverno kumstvo* (*Nașul infidel*), *Bogati Gavan* (*Gavan cel bogat*), *Žrtvovanje sopstvenog deteta* (*Jertfirea propriului copil*), ne reîntoarcem la ambianța umană, la păcatele săvîrșite de oameni și pedepsite de către dumnezeu sau sfinți. Autoarea remarcă și aici influențele literaturii religioase și apocrife, dar relevă, în același timp, procesul invers de absorbire de către creația scrisă a celei orale, căci sfinții nu sînt portretizați ca în biblie, ci potrivit viziunii populare.

Ultimele teme, *Majčine suze* (*Lacrimile mamei-care nu-și lasă copilul mort să ohîhnească în pace*), *Braća i sestra* (*Frații și sora*, motivul Lenore), *Bog nikom dužan ne ostaje* (*Dumnezeu nu rămîne nimănui dator*, povestea fetei prigonite) și *Zidanje Skadra* (*Zidirea orașului Scutari*), opun mai întîi lumea celor vii și a celor morți, pentru a încheia cu un foarte cunoscut domeniu al creației baladești balcanice.

Motivul Lenore, cu cele două ramificații ale lui (logodnicul mort care își vizitează logodnica, pe de o parte, și fratele mort pus în situația de a-și vizita sora măritată în depărtări, pe de alta), este cercetat în această monografie sub raportul legăturii organice, genetice, prioritare, existente între speciile ce o întruchipează. Prima categorie există pe teritoriul sîrbocroat numai în forma narațiunilor populare și, după părerea autoarei, stimulează răspîndirea baladei despre fratele mort care își vizitează sora. A doua categorie există în Peninsula Balcanică numai în formă versificată, aflată într-o organică legătură cu obiceiurile de nuntă și cu poezia lor, conform cărora vizitarea tinerei căsătorite la cîteva zile după eveniment este o obligație aproape sacră, iar încălcarea ei reprezintă un păcat atît de mare încît nici moartea nu-l poate răscumpăra.

Cu *Zidanje Skadra* intrăm din nou într-un domeniu pregnant balcanic. Și în acest caz se definește cu multă acuratețe motivul, stabilindu-se că în creația populară sîrbocroată el capătă două întruchipări, în funcție de edificiul ridicat, pod sau oraș. Prima categorie de poezii, dedicată construirii prin sacrificiu uman a unui pod, căruia i se adaugă și un dar făcut apei, decurge din diverse narațiuni populare anterioare stihurilor, alături de care sînt semnalate altele ce poartă vizibil amprenta versului epic. A doua categorie este prin excelență poetică, deși există în forma multor credințe, mituri, legende în proză. Autoarea remarcă existența unor poezii lirice ce reține un singur moment, acela al dragostei biruitoare.

Acest ultim capitol își propune, în afara elucidării raportului dintre diversele specii și genuri ale literaturii populare sîrbocroate pe această temă, discutarea genezei, a locului poeziei sîrbocroate printre celelalte creații balcanice similare, a sensurilor ei în raport cu ele. Autoarea folosește păreri de mult emise asupra locului deosebit pe care îl ocupă creația populară sîrbocroată pe această temă, fără a aduce în discuție argumente noi sau fără a le utiliza pe toate cele formulate. Posibilitatea existenței unui arhetip din care decurg toate baladele balcanice este admisă de multă vreme și, într-o oarecare măsură, precizat. Făcînd istoricul studierii motivului, autoarea consemnează la pagina 341 : „Majoritatea cercetătorilor sînt de acord, așa cum formulează pentru prima dată M. Arnaudov și acceptă V. Žirmunski, că poeziile balcanice de tipul „Zidanje Skadra" au descins în mod necesar dintr-o poezie care a apărut într-un loc și pe care diversele popoare din Peninsula Balcanică au adaptat-o la diverse monumente istorice, prelucrînd-o în funcție de repertoriul poetic al creației lor populare". Din pasajul citat lipsește, însă, numele lui Petar Skok, autorul articolului *Iz balkanske komparativne literature. Rumunske paralele „Zidanju Skadra"*, publicat în „Glasnik Skopskog naučnog društva", V, 1928, p. 221—242. Eludarea lui este, cu certitudine, defavorabilă scopului propus.

Tratînd cele două domenii ale baladei balcanice, Nada Miloševič-Đorđević relevă deosebita valoare și sensurile superioare ale poeziilor sîrbocroate. Faptul, ca atare, nu ridică nici o obiecție, dar ne-am fi așteptat să găsim în acest loc aprecieri asupra baladelor similare din creația celorlalte popoare balcanice. Dacă am compara balada sîrbocroată cu cea românească, deloc amintită, am vedea că în prima locul central este ocupat de sacrificarea soției zidite în temeliile cetății, în timp ce în a doua, jertfa ei trece pe un plan secundar, cedînd în favoarea tragediei constructorului, a creatorului, fapt relevat de Mircea Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943, p. 27—37, ca și în volumul *De Zalmoxis à Gengis-Khan. Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Paris, 1970, p. 162—185.

Capitolul de concluzii reunește toate rezultatele teoretice acumulate în cursul tratării celor nouăsprezece teme de poezie epică nuvelistică. Ele vizează atît legătura dintre struc-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tura şi conţinutul diverselor specii şi genuri ale creaţiei populare, cît şi raportul dintre acestea şi literatura medievală scrisă. Două sînt, însă, rezultatele majore ale cercetării: reafirmarea şi fundamentarea existenţei unei puternice tendinţe de epicizare, idee exprimată de către Vatroslav Jagić încă în 1876, alături de sublinierea caracterului dăunător al generalizării şi a necesităţii analizării acestor raporturi de la caz la caz.

Rezumatul în limba franceză facilitează contactul necunoscătorilor limbii sîrbocroate cu această valoroasă lucrare.

Monografia este însoţită de un aparat critic extrem de bine pus la punct. Un tabel cuprinde culegerile manuscrise, acestuia îi urmează bibliografia ce prezintă atît izvoarele cît şi studiile consultate, un indice de nume şi patru tabele sinoptice care servesc la urmărirea raporturilor dintre diverse specii ale literaturii scrise şi orale, în cadrul anumitor teme.

Valoarea deosebită a lucrării Nadei Milošević-Đorđević constă în primul rînd în caracterul ei inedit, în încercarea reuşită de a sistematiza un domeniu vast al epicii populare sîrbocroate. Sistematizarea făcută nu este una formală, ci şi-a găsit un suport, o axă reală, aceea a bazei comune a diverselor specii şi genuri ale literaturii populare sîrbocroate, conducînd la izvoarele ei, coborînd în timp spre formele primare, contribuind, astfel, la refacerea drumului parcurs de creaţia poporului vecin. Un alt merit este relevarea particularităţilor şi a legităţilor acestui proces istoric.

În fine, lucrarea de faţă este un model şi un imbold pentru sistematizarea în continuare a altor domenii ale creaţiei populare sîrbocroate, mai cu seamă acela al poeziei epice istorice, sugerată de însăşi Nada Milošević-Đorđević.

Victoria Frîncu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ne propunem să urmărim şi să discutăm — cu regularitate — contribuţiile de istorie şi teorie literară din revistele româneşti, încercînd să sintetizăm eforturile ce se depun în acest domeniu. În atenţia noastră vor intra în primul rînd publicaţiile ce oferă un spaţiu mai întins problemelor istorico-literare, dar vom înregistra orice contribuţii prin care cercetarea de specialitate s-ar îmbogăţi cu ceva, stăruind a stimula valorificarea fondurilor documentare locale.

★

STEAUA, XXV, nr. 8 (327) august 1974 şi nr. 9 (328), septembrie 1974. Ca structură, revista clujeană realizează în numărul său din august un bilanţ istorico-literar întocmit cu competenţă şi sobrietate de Nicolae Balotă, Aurel Rău, Valentin Taşcu, Eugen Uricariu, Adrian Popescu şi Nae Antonescu.

Nicolae Balotă demonstrează faptul că scriitorul de azi este un mijlocitor între trecut şi prezent şi că ruptura cu tradiţia, oricîte argumente teoretice ar avea, nu e posibilă din punct de vedere practic. Aurel Rău consideră viaţa cea nouă, dar şi literatura ei, un „deziderat al trecutului şi al viitorului".

Valentin Taşcu, pornind de la ideea că romanul este specia cea mai sensibilă la evenimente, vorbeşte de o etapă a ruperii absolute faţă de trecut, generatoare de romane ce interpretează conştiinţe (*Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu, *Desfăşurarea* de Marin Preda, avînd dimensiunile unui roman, *La cea mai înaltă tensiune* de Nágy István etc.) şi de o etapă în care se reabilitează cursul tradiţiei romanului, începută cu *Desculţ* de Zaharia Stancu, cu *Moromeţii* de Marin Preda şi cu *Groapa* de Eugen Barbu. Cea mai bună operă, din acest domeniu, din ultimii 30 de ani, este considerată *Princepele* lui Eugen Barbu. După apariţia acestui eseu sintetizator, Ion Vlad a publicat o *panoramă* a romanului românesc, unde problemele sînt mai pe larg analizate; în orice caz, poziţia lui Valentin Taşcu este foarte tranşantă.

În numărul din septembrie problemele istorico-literare devin mai analitice şi mai documentare. Mircea Zaciu prezintă printr-un „restitutio" extrem de concis o figură deloc neglijabilă în istoria culturii române interbelice, vorbind despre *Ion Chinezu*, care ar fi avut, la 15 august 1974, 80 de ani. Ideile articolului ne îndreptăţesc să facem o mică sugestie chiar autorului, care se îngrijeşte de una din cele mai bune colecţii de literatură ce apar la noi, e vorba de „Restituiri"-le editurii Dacia: Nu cumva într-un viitor volum articolele inedite ale lui Ion Chinezu ar putea fi „restituite"?

Nicolae Liu, exeget al operei lui Liviu Rebreanu, publică textul inedit al unei conferinţe pe care autorul *Pădurii spînzuraţilor* urma să o ţină în Finlanda, în 1943. Conferinţa n-a mai avut loc şi a rămas în arhiva scriitorului, ca şi în aceea conservată de Biblioteca Academiei. Textul lui Rebreanu este interesant mai ales ca orientare ideologică şi estetică; scriitorul are o concepţie de filozof al culturii, oferind judecăţi asupra vieţii spirituale şi asupra permanenţei, în istorie, a poporului român. Conferinţa se înscrie pe linia discursului de recepţie la Academie, *Lauda ţăranului român*, din care sînt reproduse pasaje întregi. Dacă s-ar aduna într-o carte aceste texte răzleţe, jurnalul intim al scriitorului, jurnalul de creaţie (o parte din texte au fost publicate în reviste de Nicolae Gheran, Stancu Ilin, Mihai Gafiţa etc.) s-ar putea schimba complet optica reconsiderării lui Rebreanu, Din aceste indiscreţii marele prozator apare, în fond, ca un spirit ataşat ideilor generoase, progresiste sau, în orice caz, nu poate fi apropiat unei direcţii colaboraţioniste a culturii româneşti din epoca 1940—1944. Această precizare pe care o facem, absentă din comentariul lui N. Liu, ar trebui sprijinită de specialişti şi cu alte texte despre a căror existenţă sîntem informaţi.

CONVORBIRI LITERARE, ianuarie-septembrie 1974. La Iaşi, şi mai ales la *Convorbiri literare* a existat şi există o tradiţie a istoriei literare. În nr. 1 şi 2/1974 *Convorbirile* au publicat inedite de Pompiliu Constantinescu (*Scriitorii şi critica*, *Istoria literaturii române*). Ultimul articol, din 1941, rămas în manuscris din motive uşor de observat, afirma cu o duritate îndreptăţită valoarea cărţii lui G. Călinescu: „Atît de subiectiv, în sens artistic, şi de puţin impersonal, în sens critic, Călinescu este totuşi o minte, o sensibilitate, un talent — de o calitate deosebită şi cartea lui este un monument, pe care numai proştii, inculţii şi fanaticii o pot contesta".

Rev. ist. teorie lit., tom. 24, nr. 1, p. 145—151, Bucureşti, 1975

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În nr. 3/1971 Horst Fassel a continuat publicarea *jurnalului* lui Iacob Negruzzi, tradus din limba germană. Ce nimitor seamănă cu jurnalul lui Maiorescu ! Faptul ne face să credem că ambii se adaptau unei concepții stilistice germane, care era a epocii. În numărul din septembrie Elvira Sorohan se ocupă de Dosoftei ca poet, proiectîndu-l în epocă și realizînd un eseu de literatură comparată. Contribuția lui Dosoftei a prilejuit în anul 1971 o amplă dezbatere, axată în primul rînd pe originalitatea sa poetică ; am cita intervenția similară a lui Eugen Barbu în plenul Academiei sau în comentariile din revista „Săptămîna culturală a capitalei". Elvira Sorohan exclude influența exagerată a modelului polon la Dosoftei, în primul rînd pentru că mitropolitul nu avea cunoștințe prea avansate de prozodie clasică în așa fel ca să-l asimileze și să-l urmeze pe cancelarul polon Kochanowski, traducător al psalmilor. Dosoftei are — ca prozodie — un singur maestru : poetul popular. Ion Bianu și L. Gáldi, spune autoarea, căutau un alt text polon mai simplu în care să se descopere modelul lui Dosoftei : eroarea este combătută cu elocvență. Sensul intervenției : diminuarea din importanță a modelelor externe și impunerea modelelor și a influențelor modelatoare interne.

CRONICA. IX, 43 (456)25 × 1974. - Revista ieșeană dedică de asemenea un întreg număr sărbătoririi marelui cărturar moldovean și primul nostru poet, Dosoftei Mitropolitul. I.D. Lăudat îl prezintă ca o conștiință a veacului său, Al. Andriescu se ocupă de „structura imaginii" în poezia lui Dosoftei, N.A. Ursu vorbește de *Importanța psalmilor lui Dosoftei în cultura românească*, Scarlat Porcescu răspunde la întrebarea *De ce a versificat Dosoftei Psaltirea?* Elvira Sorohan îl consideră pe mitropolit un „prescursor al *Blestemelor* argheziene", iar Rodica Suiu descoperă o *expresie poetică* originală în stihurile *Psaltirii*.

În legătură cu vechea discuție a influenței lui Kochanowski, Al. Andriescu ajunge la concluzia că „Dosoftei îmbogățește patrimoniul nostru cultural cu versiunea poetică a psalmilor independent de Kochanowski, deși cunoștea *Psaltirea* versificată de acesta și i-a folosit unele scheme prozodice, pentru că nu receptează din traducerea poetului polon nici un element esențial în conținutul psalmilor și în structura imaginii".

Din articolul lui N.A. Ursu reținem ideea unei influențe a lui Dosoftei în literatură română, începînd cu Dimitrie Cantemir și încheind ciclul cu Vasile Aaron și textele publicate de Anton Pann. Contribuția lui N.A. Ursu este în primul rînd prezentarea unei *Psaltiri* a ardeleanului Cupcea Elizius, păstrată în manuscris la Biblioteca Academiei R.S. România (mss. nr. 1291, datat ianuarie-martie 1813). O relație între Arghezi și Dosoftei se face în două articole : Elvira Sorohan face o convingătoare comparație între *Blestemele* lui Arghezi și „blestemele" lui Dosoftei, iar Scarlat Porcescu pune în paralelă *Psalmul* din Biblia din 1968, în traducerea lui Gala Galaction și V. Radu, cu varianta Tudor Arghezi (psalm tradus în tinerețe de poet) și cu varianta Dosoftei.

VIAȚA ROMÂNEASCĂ, 1974. În nr. 2,3,5/1974, Ion Negoițescu publică fragmente din proiectata sa *Istorie a literaturii române*, mult discutată (ca proiect) și realizată pînă acum în texte disparate. Întreprinderea lui Ion Negoițescu e îndrăzneață și posibilă. Adiționarea comentariilor din *Însemnări critice* (Ed. Dacia, 1970) cu fragmentele din reviste n-ar face însă decît un mozaic istorico-literar sintetizabil ; de aceea „istoria" realizată de I. Negoițescu trebuie discutată în faza și în forma în care se prezintă *acum*. Fișa despre Șt. O. Iosif se publică alături de aceea dedicată lui Tonegaru, poeți din epoci și de facturi diferite. „Venind direct de la Coșbuc, Șt. O. Iosif trimite tot atît de direct la Octavian Goga, de care va fi depășit prin vigoarea profetismului melancolic al acestuia".

Constant Tonegaru (în nr. 2) „era la fel de romantic în sensibilitate ca și Radu Stanca (de care îl apropie muzicalitatea, fantezia debordantă și tristețea), un veritabil trubadur cu suav ostentativă conștiință de vagabond — sau un rege pescar, temător însă de acest sine al său și negîndu-l patetic, disimulîndu-l prin elemente formale prozoice, realiste, modern cotidiene". În definirea lui Tonegaru însă nu se fac — din păcate — referiri la contemporanii săi, nu se discută febra și atmosfera generației și nici „tonegarismul" evident al epocii ; trimiterea la Nina Cassian — ca o consecință — nu e suficient de convingătoare iar ascendența în D. Iacobescu nu acoperă în mod total judecata emisă.

Poezia lui Virgil Teodorescu (nr. 5) e definită ca o sete existențială de cuvinte, dezvoltată pe trei linii de forță detectabile : „imanența obiectuală, violența reactivă și visul sintetizat". Totul este conceput ca un proces dialectic dus pînă la capăt. Articolul despre Virgil Teodorescu apare ca una din cele mai specifice contribuții ale acestei istorii literare, fiind extrem de conform cu programul inițial al istoricului literar Ion Negoițescu. Trimiterile la cărțile lui Andreev în caracterizarea lui Gib I. Mihăescu (nr. 3) contribuie la descifrarea unei influențe creatoare în opera autorului.

Emil Manu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANALELE UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA. Primele două volume ale acestui periodic atestă faptul că utilitatea sa nici nu mai trebuie demonstrată, catedrele universitare fiind în același timp în chip tradițional (sau trebuind să fie) și centre de cercetare științifică, ale căror rezultate se cuvin supuse cît mai rapid și complex judecății opiniei publice. (Din acest punct de vedere surprinde mai degrabă întîrzierea cu care apar respectivele *Anale*, Universitatea craioveană funcționînd deja de cîțiva ani.) Sumarele publicației (avînd ca redactori responsabili pe Ion Călin pentru partea istorică, pe George Nimigeanu, — pentru secțiunea geografie, pe Pavel Țugui, — pentru secțiunea filologie și pe Constantin Cioroianu, — pentru partea de psihologie-pedagogie) sînt axate în principal pe realități istorice, geografice și cultural-literare oltenești, fără a se ajunge însă la vreun penibil exclusivism regionalist. Articole de istorie (pe care le-am fi dorit, ca și pe cele din secțiunile următoare, puse într-o ordine ceva mai semnificativă) semnează I. Călin, O.V. Toropu, V. Joița, Ș. Crăciunoiu, I. Pătroiu, S. Călin, St. Roman, I. Moșoiu, L. Deaconu și C. Tamaș. Aspecte geografice sînt dezbătute de G. Nimigeanu, C. Chițu, A. Șchiopoiu, Em. Negrea, N. Aur, E. Cosinschi, Ana Maloș, Renata Dogaru, Zenobia Rusta, Sorina Rădulescu. Partea filologică și literară este susținută de Pavel Țugui, Flora Șuteu, Cornelia Olănescu, Rodica Iordache, L. Stoianovici-Donat, Eugen Negrici, George Sorescu (secretar al serici) V. Gr. Chelaru, Ion Trăistaru, Maria Bețteliu, Dorin Teodorescu, Eufrosina Leonte, Cornelia Diaconu, Titus Bălașa, Emil Dumitrescu, Adriana Uliu, Sonia Cuciureanu, Ioana Murar Stelian Ciucă, Ion Pătrașcu, Cornelia Cîrstea, Ion Schintee, C.D. Papastate, Valentina Vintilă, Katalin Dumitrașcu și Gheorghe Trandafir.

Partea de psihologie-pedagogie (introdusă de la nr. 2) este susținută de Constantin Cioroianu , Marin Stoica, Victor Oprescu și Constantin Postelnicu, nume ce atestă atît faptul că respectivele discipline au la Universitatea craioveană un număr apreciabil de reprezentanți, cît și pe acela că majoritatea acestora sînt în plină afirmare, ceea ce implică din partea forurilor responsabile o deosebită grijă pentru a le crea condițiile corespunzătoare. Lăsînd cititorului o bună impresie de ansamblu, căci în detaliu ar fi cîte ceva de spus, începînd cu sursele de informație și sfîrșind cu ortografierea unor nume și cu ținuta tipografică, *Analele* craiovene sînt un început și un exemplu și pentru alte instituții de învățămînt superior din țară care, deși funcționează de cîte un deceniu și mai mult, nu s-au învrednicit a-și alcătui și susține o publicație corespunzătoare. Faptul este cu atît mai de neînțeles cu cît unele dintr-aceste instituții (cum ar fi cele de la Baia Mare, Suceava, Bacău etc.) sînt situate și în zone încă puțin cercetate sub anume runghiuri, beneficiind în același timp de cadre tinere care, de-ar fi stimulate cum se cuvine, ar realiza studii și cercetări, articole demne de toată atenția. Fie ca pilda craiovenilor și a altora cîtorva să-i determine și pe ceilalți la mai multă mobilitate în validarea publică a unei părți a vieții științifice universitare.

George Munteanu

CAIETELE MIHAI EMINESCU, II, Editura Eminescu, 1974. Inițiativă meritorie, reclamată atît de progresul cercetării eminescologice cît și de un înalt comandament patriotic, editarea în 1972 a *Caietelor Mihai Eminescu*, culegere colectivă de studii, articole, note, documente, iconografie și bibliografie, prezentate de Marin Bucur, se îmbogățește, în distanță de doi ani, cu cel de-al doilea volum al serialului.

Alături de monografii voluminoase, de studii ample și originale, de ediții critice sau de popularizare, de o publicistică bogată și cu caracter continuu, adăugînd an de an noi file la o extrem de vastă bibliografie eminesciană, *Caietele Eminescu*, — buletin de studii și revistă cu o periodicitate necalendaristică, răspunzînd doar criteriului valoric — vine să continue o tradiție începută de *Buletinul Mihail Eminescu* din 1930 și, mai ales, să întrețină, prin prospețimea și varietatea conținutului, interesul științific pentru cercetările privind viața și opera Poetului național.

Sumarul eclectic nu trebuie să deruteze în sens negativ. Mozaicul, în cazul de față, nu înseamnă improvizație, ci urmărește în mod deliberat să demonstreze cît e de largă și de diversificată pe specialități aria eminescologilor. Marin Bucur, cel care și-a asumat împovărătoarea răspundere a alcătuirii și coordonării acestor volume seriale, preciza în *Cuvîntul înainte* al primului volum că scopul major al acestor *Caiete* este acela de a iniția și a întreține o dezbatere vie și la înalt nivel științific în jurul personalității eminesciene, dezbatere la care să ia parte oamenii de cultură de toate vîrstele, de toate generațiile si fără discriminări de specialitate : documentariști, eseiști, filologi, comparatiști, arhiviști și textologi, critici, istorici literari și publiciști.

Așa se face că în sumarele ambelor volume se observă simetrii și continuități în ceea ce privește ordinduirea conținutului în compartimente, fără granițe rigide : eseuri fluente, pe marginea inanalizabilei armonii eminesciene ; studii comparatiste stabilind, prin urmărirea unui motiv,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

afinităţi elective, înrudiri de spirite mai mult decît filiaţii şi influenţe ; meditaţii punînd în lumină sensuri noi şi profunde în opere eminesciene, editate sau încă în manuscris ; studii filologice, lingvistice, structuraliste, documente noi, încercări de datare a unor texte etc.

Similitudinile între cele două volume, sensul continuator, se exprimă nu numai în reluarea celor cîtorva direcţii de discuţie, a celor cîtorva tipuri de studii şi articole alăturate în sumarul primului *Caiet*, ci mai ales în reluarea unor discuţii, a unor reflecţii sau a unor cercetări din punctul în care au fost întrerupte şi continuarea lor, de către alţi autori, cu noi propuneri, cu noi ipoteze, ceea ce accentuează caracterul de colocviu, de dezbatere, deziderat iniţial.

Astfel discuţia comparatistă în jurul *Florii albastre*, începută în Caietul I de Şt. Cazimir, care descoperea o sursă posibilă a motivului în *Les Contemplations* de Victor Hugo, a atras în dezbatere condeiele unor personalităţi : în volumul II, Al. Philippide vine cu confruntări de texte în infirmarea mult presupusei influenţe a lui Novalis, atrăgînd atenţia asupra confuziei — intrată în uzul criticii şi istoriei literare — izvorîtă din necunoaşterea de fond a izvorului ; Zoe Dumitrescu Buşulenga remarcă, folosind metoda comparatistă, superioritatea de structură a poeziei eminesciene şi face o analiză strînsă a planurilor temporale şi spaţiale prin care *Floare albastră* prefigurează *Luceafărul*.

O continuitate relevantă între cele două volume se află şi în discutarea eseist-analitică a unei interferenţe tematice predilecte în opera eminesciană : filozofia istoriei, exprimată simbolic în sentinţa ecleziastului — *vanitas vanitatum* — tradusă în titlul unui amplu poem neterminat : *Memento mori* sau *Panorama deşertăciunilor*, şi *dacismul* ca preocupare constantă şi de adîncime. Astfel *Glosele la Memento mori* ale lui N. Balotă din primul volum sînt continuate în volumul doi de Gh. Ceauşescu în articolul *Filozofia poetică a istoriei*, iar cercetările privind *Dacia în poezia lui Eminescu* ale lui Gh. Ceauşescu primesc adaosul bogat al explorării de manuscrise de către Marin Bucur, care într-un foarte inspirat studiu-eseu, intitulat neutru şi modest— *Variaţiuni pe „tema deşertăciunii" în teatrul eminescian* — uneşte viziunea melancolică eminesciană a prăbuşirii civilizaţiilor prin secole, poetul desprinzînd din fluxul istoric al succesiunii veacurilor etapele majore de dezvoltare a umanităţii, cu tragismul dacic care, la un moment dat, devine metaforă a lucidităţii demne şi a superiorităţii geniului.

Referirea succintă a lui Dan Simonescu — în volumul I — la citirea de către Eminescu, a unor cronografe vechi româneşti, dintre care avusese cel puţin unul în biblioteca sa, este suplimentată, în volumul doi, de studiul amplu al lui Paul Cernovodeanu, *Eminescu şi cronografele româneşti*, însoţit de o foarte bogată anexă de note. Circumscriind rolul jucat de cronografele româneşti în vechea noastră cultură, făcînd un scurt bilanţ cronologic al cronografelor difuzate în ţările româneşti şi oprindu-se apoi la cele două tipuri de cronografe din posesia lui Eminescu, Paul Cernovodeanu propune identificări de expresii şi metafore între cronograful lui Mihail Moxa şi *Scrisoarea III* şi încearcă apoi să clasifice cuvintele, expresiile şi paragrafele din cronografe, care au atras atenţia lui Eminescu — fiind subliniate de poet. Clasificarea are în vedere conţinutul ideatic, problematica filozofică, pe de o parte, şi farmecul lexical, pe de alta. Un asemenea studiu dens, util şi serios, poate şi trebuie să se lipsească de adaosul unor epitete şi caracterizări — locuri comune : „însufleţitul nostru bard, „sensibilul bard", „faimosul critic" (pentru Maiorescu) etc.

Dealtfel cercetarea locului pe care-l ocupă literatura română veche în formaţia intelectuală a lui Eminescu cîştigă tot mai mult teren şi e reprezentată în volumul II al *Caietelor* şi de articolul lui Virgil Cîndea — *Glose la „Fereştile gîndirii"* care e un adaos la analiza comparativă — mai mult sau exclusiv filologică — întreprinsă de I. Creţu între codicele nemţean al lui Nicodim din Athos şi versurile sau notele eminesciene din 1876 — 1880. Adaosul lui V. Cîndea, întemeiat pe comparaţie de texte, vine să susţină ipostaza : Eminescu — cultivator şi continuator al tradiţiilor noastre literare medievale, Eminescu — cercetător al cărţilor vechi româneşti ca mijloc de apărare împotriva „stricării limbei" şi a neologismelor inutile.

Astfel de studii filologice, eseuri delicate şi pline de fantezie (ca al Cellei Delavrancea despre *Eminescu oglindit în Chopin*), analize erudite de motive şi simboluri, discuţii mixte, critico-filologice (ca articolul lui Edgar Papu despre *Ambivalenţa visului la Eminescu*, în care autorul ia în cercetare cele două sensuri şi două plurarurii ale cuvîntului *vis* şi prezenţa lor în lirica eminesciană, sau ca analiza stilistică a lui Gh. Bulgăr, *Din componentele stilului eminescian — numele de metale*), comentarii pe marginea unor texte despre Eminescu, inedite sau deja difuzate (Gabriel Ţepelea, *Pagini inedite despre Eminescu ale lui Sextil Puşcariu*, Ion Dumitrescu, *Cursurile lui D. Caracostea despre Eminescu*, Vl. Streinu, *Eminescu văzut de Călinescu*, prin intermediul lui G. Muntean care foloseşte astfel prilejul de a evoca doi mari contemporani prin modul de a-l înţelege pe Eminescu), desprinderi de versuri eminesciene autonome din încercările dramatice aflate în manuscris (Marin Bucur, *Fragmentarium*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liric postum), încercări comparatiste (Nina Façon, *Pe marginea unor similitudini între Eminescu și Leopardi*) alternează cu studii structuraliste care se adresează doar lectorului avizat (Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie"* și Solomon Marcus, *Cercetări matematice recente asupra unor poezii ale lui Eminescu*), cu publicarea serială a unor scrisori pe teme lingvistice adresate de Ș. Cioculescu lui Perpessicius, cu rezultatele unor noi cercetări în fonduri arhivistice privind biografia poetului și a familiei sale (Augustin Z. N. Pop, *Din ultimii ani*, și foarte serioasa contribuție a lui D. Vatamaniuc, *Ilie Eminovici*, care în afară de lămuririle biografice privind existența — pînă azi rămasă obscură din punct de vedere documentar — a fratelui mai mare, tovarăș de joacă evocat în primele încercări lirice, vine cu o ipoteză cu totul îndreptățită, menită să facă lumină în cele ce privește anul 1863—1864, rămas alb în biografia lui Eminescu. Poetul ar fi venit să-și viziteze fratele, medic, încă șuplean, din cauza vîrstei prea mici (17—18 ani), absolvent al Școlii naționale de medicină a lui Carol Davila și intern la Spitalul Colentina. De aici, din București, murindu-i fratele, Eminescu se va întoarce la Cernăuți, însoțind trupa de teatru Tardini-Vlădicescu).

Foarte interesantă este și ipoteza propusă de Emil Manu privind precizarea datării unui manuscris (*O traducere din Ovidiu și rectificarea unor date*), dar ea lasă încă loc unor discuții și unor semne de întrebare. Pornind de la două variante aflate în manuscrisele eminesciene și publicate de Perpessicius cu presupunerea că ar aparține perioadei 1877—1879 (e vorba de traducerea a două versuri din *Tristia* lui Ovidiu), Emil Manu comunică descoperirea unei a treia variante inedite într-un album de epocă care a aparținut Elizei Grigoriu, soția lui Petru V. Grigoriu, cunoscut colaborator al „Convorbirilor literare". La fila 116 a albumului, Eliza Grigoriu notează conținutul acestuia: „chiox de poésies, pensées, sentences françaises et roumaines, 1871, décembre 20, Jassy". Din faptul că traducerea versurilor latinești se află, transcrisă de mîna lui Eminescu, la fila 108, Emil Manu trage concluzia că datarea acestei traduceri s-ar putea fixa la anul 1871.

Ipoteza nu poate fi infirmată, dar poate fi pusă sub semnul îndoielii. În astfel de albume de epocă nu se respecta cronologia strictă a paginilor. Fiecare solicitat își alegea la întîmplare o filă rămasă încă goală. În album se află și autografele lui Creangă și Caragiale, pe care posesoarea albumului nu i-a putut cunoaște decît mult mai tîrziu. E foarte posibil ca și Eminescu să fi scris aici abia prin 1877—1879, mai ales că această variantă recent descoperită pare a fi cea mai elaborată dintre cele trei existente și deja datate provizoriu de Perpessicius.

Un merit suplimentar al *Caietelor Eminescu* este deci și acela ca, în afară de interpretări originale și îmbogățiri documentare, să deschidă discuții între specialiști, menite să întrețină viu interesul pentru tot ceea ce vine în atingere cu biografia și creația marelui nostru poet.

Rodica Florea

CAHIERS ROUMAINS D'ÉTUDES LITTÉRAIRES. Numărul 2/1974 al revistei trimestriale de critică, estetică și istorie literară, editată de *Univers* este dedicat literaturii, umanismului și viitorului, tematică înalt instructivă, implicînd atît lămurirea conceptelor pe armătura cărora se sprijină dezbaterea, cît și un vast dialog interdisciplinar, filozofic, literar și sociologic. Este, astfel, firesc, ca Jean Starobinski (*La littérature et l'irrationnel*) să ridice tocmai problema ce este literatura, ca prim pas în abordarea acesteia sub raportul opoziției între rațional și irațional. Sfera jocului, a simulacrului, este asociată noțiunii de irațional, aceasta însăși fiind considerată ca potențată de replica unei raționalități complice, după cum și situația opusă este tot atît de frecventă. Căci, spune autorul, la limita lucrurilor, cu cît o morală dă o definiție mai restrictivă a raționalității, mai plată, mai prudentă, cu atît mai mult va vedea ea lumea năpădită de absurditate, prostie, nebunie, pe care le va denunța. Există deci o distincție între iraționalul văzut de un spirit indemn și acela așa cum se exprimă prin vocea scriitorului, spre a revendica o autoritate refuzată și spre a sfărîma supremația cutărei forme de raționalitate, în care caz iraționalul dobîndește de circumstanță atributele unui suprarcalism, revendicîndu-și o funcție epistemologică. Totodată, pledoaria pentru a legitima izgonirea rațiunii, scrie J. S., este cînd o contradicție flagrantă (în cazul în care această renunțare vrea să treacă drept definitivă), cînd un mod de a viza recuperarea, în interesul unei interpretări în cele din urmă raționale, a oricărei activități iraționale. Nici subordonarea însă a activităților iraționale unei rațiuni lărgite (unei „rațiuni arzătoare", după expresia teoreticianului) nu poate reprezenta ultimul aspect al raporturilor dintre literatură și irațional. Cînd iraționalul se impune drept tot ceea ce trebuie cunoscut, singurul obiect, singurul absolut, singura autoritate, cînd sentimentul nu se mai supune decît sieși, renunțînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la conceptul de adevăr, atunci raportul antinomic dispare, în dauna cunoașterii, aspect radical ținînd iraționalul pur, insignifianța. Dar chiar și atunci se caută rațiuni de a ne deștepta interesul asupra acestei forme de expresie, de unde drumul paralel al căilor iraționalului emancipat cu cele ale ambițiilor ultraraționaliste ale metodologiilor analitice și critice, precum și contaminarea lor. Jean Starobinski se pronunță pentru acei creatori și critici care, în starea celei mai treze raționalități manifestă cea mai mare sensibilitate față de irațional.

În reflexiunile sale asupra puterilor literaturii, Romul Munteanu meditează la statutul scriitorului sub raportul aparținenței acestuia la o celule, un stat etc., deci sub un unghi istoric, comparînd împrejurări cunoscute cînd o operă literară a exercitat o acțiune profundă și imediată asupra publicului, cu altele, nefavorabile, care au întîrziat receptarea unor opere altfel valoroase. Timpul necesar publicului spre a se obișnui cu anumite opere, materializat în conceptul lui H. R. Jauss (*Erwartungshorizont*) este indicat drept un factor important de înțelegere a funcționalității sociale reale a operei, cu rezervele necesare. Romul Munteanu conchide asupra confluenței imperativului estetic al operei literare cu cel etic și politic. Puțin sensibilă, dacă nu total indiferentă față de scrierile propagatoare ale unui estetism strict, afirmă criticul, societatea contemporană caută răspunsuri la marile probleme pe care ni le pune epoca noastră. Totuși, dacă în trecut Voltaire, Diderot, Rousseau au pus premizele revoluției franceze, astăzi literatura, ea singură, nu mai poate determina o opinie publică univocă. Sau, cum pretindea Claude Roy, „nici o carte n-are astăzi efectul imediat al unui agent de circulație sau al avertismentului difuzat de amplificatoarele dintr-o gară". Totuși, rezonanța literaturii este cu siguranță mult mai profundă și mai prelungită. Printre contestatorii acestei teze, Freud (Die Zukunft einer Illusion) constată că nici o creație literară n-a putut anihila în om instinctul de distrugere. La rîndul său Romul Munteanu afirmă că în ierarhia socială a valorilor actuale, cu toate că factorul politic are o pondere mult mai mare decît cel literar, contradicția nu se naște decît în zonele culturale în care lipsește fundamentul democratic al societății. Misiunea scriitorului ar fi, deci, de a refuza tot ceea ce se vădește perimat sau inechitabil într-o societate. Examinînd spectrul societății de consum, Herbert Marcuse crede că în cazul ei acest lucru nu mai este posibil, aserțiune cu care însă nu se arată de acord, pe care o neagă atitudinea altor scriitori din lumea întreagă față de aspectele nocive ale societății contemporane.

Despre tipurile de comunicare la frontiera literaturii (littéraire et non littéraire), acolo unde existența unei finalități organizatoare a scrisului devine nesigură, face concludente considerații criticul Silvian Iosifescu, conchizînd că impresia de unitate complexă a operei se naște în clipa în care recunoaștem individualitatea răspunsului, fie neliniștea și exilul moral al lui Kafka, autoanalizele lui Stendhal sau orgoliul fraților Goncourt.

Studiul mai cuprinzător, el însuși la fruntariile teoriei și la porțile poeziei (*Nature, catharsis et l'homme*) al lui Dumitru Popescu pleacă de la implicațiile dublului raport dintre om și natură, acela de produs al ei și de demiurg totodată. Situat în centrul naturii, omul se îndepărtează totuși din ce în ce de natura primordială, humusul este îngropat și ascuns, ne înconjurăm de beton, cărămizi și oțel, act cu grave consecințe biologice. Sînt puse în discuție însăși raporturile afective cu natura, cunoașterea armoniei acesteia, în care omul e, oricum, integrat, de unde o mare devalorizare a misterului, o creștere a superficialității omului, pe măsura adîncirii competenței sale, o scădere a factorului emotiv. Arta s-ar putea ea substitui naturii, ca un paleativ? Autorul crede că nu, deoarece tocmai natura este laboratorul infinit al sentimentelor umane, sursa oricărei filozofii. Însăși lupta pentru stăpînirea naturii a înălțat conștiința omenească, dezvoltîndu-i facultățile, energia. Prin urmare, numai natura, în imensa ei delicatețe, ne poate îndepărta calvarul unei rupturi totale cu neantul și cu conștiința, cei doi poli ai dramei umane.

Dedicat umanismului și dificultăților de ambiguitate teoretică, studiul informat al lui Octavian Chețan combate ideea unei crize ce ar săpa bazele teoretice ale umanismului, considerate de unii filozofi (Heidegger, Althusser) caduce, utopice și ambigue. Autorul se situează mai ales în raport cu „antiumanismul teoretic" al acestuia din urmă, fundamentat pe o anumită interpretare a marxismului. O caracteristică a discuțiilor pe tema umanismului este faptul că deși participanții la dezbateri folosesc în general aceleași concepte de bază, ele nu sînt utilizate și integrate în același sens. Un trecut de mai multe secole a înzestrat conceptul de umanism cu o pluralitate de sensuri, citeodată indistinct percepute de către teoreticienii înșiși. Dealtfel, termenul de umanism are o semnificație istorică precisă, conținută în factorul cultural al Renașterii și o alta relevînd concepția actuală asupra omului și umanității, în care ne referim la acea teorie filozofică ce proclamă valoarea și demnitatea omenească, necesitatea de a dezvolta virtualitățile creatoare ale individului. Umanismul premarxist postula problematica naturii umane pe un plan abstract, speculativ, antiistoric, proclama esența universală a omului ca atribut fundamental al indivizilor, propunea adică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un empirism al subiectului și un idealism al esenței, și invers. Diferitele modalități prin care înțeleg teoreticienii depășirea vechii noțiuni de umanism prin prisma gîndirii marxiste constituie și sursa divergențelor de interpretare. Antiumanismul teoretic al lui Althusser nu delașează umanismul marxist de cel tradițional, idealist și abstract, dimpotrivă, izolează marxismul de implicațiile sale umaniste. Autorul scoate în evidență cum, refuzînd umanismului calitatea de teorie, Althusser îi recunoaște necesitatea existenței în domeniul ideologic, considerîndu-l de resortul practicei vieții social-politice. Dimpotrivă, Adam Schaff susține teza conform căreia marxismul reprezintă singurul umanism integral, omul și problemele sale fiind în centrul interesului socialismului în întregul său, de unde însă și constatarea că, la rîndul său, A. Schaff pune accentul tot pe practica vieții sociale și nu pe conținutul teoretic al umanismului. În opinia autorului, o anumită clarificare a termenilor devine necesară spre a sistematiza teoretic umanismul. Față de întinderea acestor tematici, prezența unor studii de aplicație (*Jean Rousset*, Rousseau et l'avenir de théâtre à Genève, *Ion Hobana*, Futurism and Fantasy in Romanian Science-Fiction, *Adrian Marino*, The Future; a modern „Topos") apare cu atît mai bine venită, după cum meritorie ni se dezvăluie reluarea unor probleme din studii, în *Cronica traducerilor* sau în *Recenzii*. Semnalăm, ca un caz specific, prezența unor nume de prestigiu la rubrica recenziilor și chiar la aceea intitulată *Caleidoscop*: Al. Piru, Edgar Papu, N. Balotă, D. Micu, Mircea Popa, Tudor Olteanu, precum și varietatea tematică în cuprinsul rubricilor respective, de la evocarea lui Sașa Pană (*Irina Bădescu*) sau a lui Lucian Blaga în studiul Nicoletei Corteanu Loffredo (*Profili di estetica europea. Lucian Blaga. Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung*, Roma, Casa Editrice Oreste Barjes, 1971, recenzat de către Al. Piru), la reliefarea prezenței românești a lui Mircea Eliade sau la recenzarea cărții străine (*Entretiens sur la paralittérature*, sous la direction de Noël Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Paris, Plon, 1971), de Antoaneta Tănăsescu. Apărută în condiții grafice demne, revista se impune ca un instrument de lucru tot atît de valoros pe cît de însemnat în schimburile intelectuale care apropie culturile, ideile, oamenii, în epoca noastră atît de pasionată după informație și sinteză.

B. Cioculescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Anchete sociologice internaționale

Contestată în general din cauza caracterului empiric al metodologiei și implicit al concluziilor, dar acceptată pentru efortul de a face evidente relațiile dintre opera de artă și receptorul ei, sociologia literaturii reprezintă totuși o perspectivă necesară în constituirea unei viziuni de ansamblu asupra unui moment sau a unei epoci, în înțelegerea dinamicii circulației valorilor, a gustului unui grup, clase sociale etc. Caracterul complex al epocii contemporane, schimbările care au modificat esența raporturilor dintre om și natură, om și societate, definirea tipului actual de civilizație prin expresii ca „societate de consum" sau „mass media", favorizează studiile de sociologie. În acest sens, nu e întîmplătoare atenția acordată unor lucrări de sociologie în general și de sociologie a literaturii în mod particular de „prospectare" a relațiilor existente și posibile între operă și public, de răspuns și acționare concretă în reglarea unor perturbări din mecanismul receptării.

În ultimii ani, anchetele sociologice (mai puțin utilizate la noi, interesul mergînd în special spre aspectele teoretice) și sondajele paralele în mai multe țări, sînt modalități de lucru frecvente. Spre exemplu, în cadrul unui sondaj comparativ internațional, un grup de la secția de cercetări a Institutului de cultură din Budapesta (sub îndrumarea lui Józsá Peter), în colaborare cu catedra de sociologie a literaturii de la École Pratique des Hautes Études din Paris (sub conducerea lui Jacques Leenhardt), au organizat o dublă anchetă în jurul romanelor *Lucrurile* de Georges Perec și *Cimitirul de rugină* de Fejesi. În ambele țări cărțile au fost citite de către același număr de persoane, aparținînd acelorași categorii sociale — ingineri, tehnicieni, muncitori calificați și necalificați. Pentru fiecare din cele două romane, asemănătoare prin valoarea de generalitate etică a problemelor dezbătute, s-a alcătuit un chestionar cuprinzînd 36 de întrebări. Scopul anchetei a fost nu doar urmărirea impresiilor directe, raportabile la cartea în sine, ci mai ales deschiderea spre un sistem mai general de valori, în care să fie implicată atitudinea cititorului față de muncă, bunuri materiale, contradicții sociale etc. În cele ce urmează, ne vom referi la ancheta din Ungaria despre *Lucrurile* lui G. Perec (realizată de Józsá Peter), cunoscut și în traducere românească. Reamintim pe scurt ideea romanului, considerat, dealtfel, un roman sociologic: doi tineri, Sylvie și Jérôme, își cîștigă existența făcînd sondaje de public în favoarea unei firme publicitare. Nemulțumiți de posibilitățile materiale limitate, vor încerca diverse moduri, între care și obținerea unor slujbe în Africa, de a-și schimba soarta. Aspirațiile lor se degradează treptat într-o sete de obiecte de consum, de lucruri. Sfîrșitul romanului nu oferă o soluție concretă: se vor integra cei doi societății care a generat aceste conflicte sau vor găsi în ei resurse suficiente pentru a afla o satisfacție mai durabilă decît cea oferită de lucruri.

Cele 36 de întrebări adresate unui număr de 150 persoane se pot împărți în trei grupe principale:

1. Cele care exprimă judecata lectorilor asupra condiției protagoniștilor, a raportului față de muncă, existență, realizări sociale. Spre exemplu: înțelegeți decizia lui Jérôme și a Sylviei de a nu alege, după exemplul prietenilor lor, o meserie bine definită?; care este opinia dvs. despre munca pe care ei o fac la începutul romanului? dorințele lor sînt normale? problemele lor vă sînt familiare sau relevă oameni de o structură aparte?

2. Cele care implică opiniile referitoare la soarta personajelor, la consecințele faptelor lor, de tipul: viața lui Jérôme și a Sylviei va reuși? cum vă imaginați viitorul cuplului?

3. Cele care apreciază poziția scriitorului și-n acest fel formulează unele aprecieri de valoare generală și etico-socială?

Pentru prima serie de întrebări, cea mai importantă, din ea deducîndu-se și celelalte, răspunsurile se clasează astfel: o minoritate infimă a subscris fără rezerve la conduita eroilor și a aruncat responsabilitatea eșecurilor lor asupra împrejurărilor, susținînd că existența celor doi este o reușită. Pentru această categorie de cititori superficiali, personajele duc o luptă naturală și inevitabilă pentru bunăstare, suportul fericirii,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iar în cadrul acestei lupte munca este un rău necesar. Interesant pentru acest tip de lector este faptul că nu apreciază comportamentul personajelor drept o revoltă contra ordinii sociale în care trăiesc, ci ca pe o tentativă de a găsi drumul cel mai scurt spre bunăstarea materială. Majoritatea răspunsurilor la prima serie de întrebări, cam 90 la sută, condamnă atît comportamentul, cît și concepția de viață a lui Jérôme și a Sylviei. În interiorul acestei categorii de răspunsuri se pot diferenția mai multe poziții care precizează mai amănunțit atitudinea:

a) Cei doi au oroare de munca cinstită și aspiră la o fericire facilă.

b) Ei doresc întotdeauna ceea ce nu au, de unde comportamentul lor dezordonat, nefiind capabili să ducă o existență normală, „să se așeze".

c) Ei trăiesc într-un univers de vise, țelurile lor nu au nimic serios, vinează himere, în loc de a căuta stabilitatea.

d) Ei trăiesc în afara realității, aspirațiile lor sînt normale, dar nu înțeleg că se obțin prin muncă asiduă.

e) Cauza principală a dezrădăcinării lor este lipsa unor scopuri bine definite și inactivitatea, doar munca putînd oferi un echilibru interior.

f) Ei sînt „păpuși de ceară", care nu vor să studieze, nu cunosc o existență rezonabilă, nici plăcerea muncii sau satisfacțiile unei vocații împlinite.

g) Sînt tineri inteligenți, care merită o soartă mai bună: în planul abstract, revolta lor împotriva modului de viață burghez este justificată, dar în practică nu există alegere. Ei vor sfîrși prin a se supune.

Modul în care au fost grupate este dat de numărul răspunsurilor, în ordine descrescîndă.

Criteriile de analiză și interpretare în cadrul fiecărei serii de întrebări sînt numeroase. Între acestea, și cel al apartenenței lectorilor la categorii sociale diferite. În funcție de acest element, concluziile sînt următoare: muncitorii au afirmat că ceea ce contează e caracterul interesant al muncii, ea permite eliberarea de incertitudini; inginerii au vorbit fie de *poziție*, de *revoltă* motivată contra modului de viață mic burghez, de *vocație*; tehnicienii sînt cei care consideră munca drept o constrîngere obiectivă, dar și o soluție, pentru că cel care lucrează mai bine își poate afla mulțumirea și echilibrul.

Concluziile acestei anchete paralele au fost publicate doar parțial. Atunci cînd vor fi terminate, vor oferi un material documentar atît pentru modul în care au fost receptate romanele în cele două țări, cît și pentru mentalitatea, nivelul de cultură al categoriilor sociale participante.

Cu o arie de investigație și de circulație mai restrînsă, anchetele de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (pentru a rămîne cu ilustrarea preocupărilor actuale de sociologie a literaturii în spațiul culturii ungare) se centrează asupra unor probleme legate mai direct de relația public-carte. Dată fiind forma de organizare a Institutului, există posibilitatea de a se supraveghea direct lecturile din numeroase biblioteci publice, fapt care permite sondaje mai îndelungate sau repetate la intervale de timp, ceea ce sporește valoarea concluziilor. Iată cîteva titluri: *Intelectuali, lectură și biblioteci* (István Kamarás — Peter Polónyi), *Profesorii maghiari și lectura literară* (Tánczos Gábor), *Muncitorii și lectura* (István Kamarás), *Profesorii și lectura* (Agnes Károlyi).

Chestionînd prezentul, ancheta sociologică oferă în același timp ipoteze raționale pentru viitor — argument pentru amplificarea sondajelor sociologice internaționale.

Mioara Apolzan

Al treilea Congres Internațional de studii sud-est europene

Între 4 și 10 septembrie 1974 a avut loc la București cel de al treilea Congres internațional de studii sud-est europene; manifestare de prestigiu și de răsunet internațional, Congresul a prilejuit întîlnirea a peste două mii de participanți din 33 de țări, care au prezentat aproape o mie de comunicări. Participarea românească la lucrările acestui Congres a fost deosebit de amplă și de reprezentativă, multe dintre comunicările prezentate situîndu-se în centrul interesului și al discuțiilor care au avut loc.

Lucrările secțiunii a III-a, consacrate literaturii, au fost inaugurate de raportul prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Al. Duțu: *L'étude comparée des littératures du Sud-Est européen (problèmes et méthodes)*; cercetătorii români, printre care numeroși membri ai Institutului nostru, au susținut comunicări apreciate atît pentru datele noi aduse în discuție, cît și pentru punctele de vedere fertile, pentru interpretările propuse. Au fost prezentate comunicări consacrate unor importante probleme metodologice și de teorie a disciplinei (I. C. Chițimia, *L'ancienne littérature roumaine dans le contexte des littératures du Sud-Est européen*; P. Cornea, *„Lumières" et „romantisme" dans le Sud-Est européen*; Al. Dima, *Tendances humanistes dans la littérature roumaine des XIX^e et XX^e*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

siècles; M. Novicov, Генезис реализма в балканских и юго-восточных европейских литературах; V. Cândea, *La culture roumaine et le Proche-Orient* etc.), interferențelor și schimburilor cultural-literare (Gh. Mihăilă, *Le „Panégyrique de Constantin et Hélène" d'Euthyme de Târnovo dans le cadre des relations littéraires byzantino-slavo-roumaines*; M. Anghelescu, *Sur la diffusion des contes orientaux dans les littératures balkaniques*; Pandele Olteanu, Восприятие произведения *Fiore di Virtù* в балканской литературе; C. Poghirc, *Homère et la ballade populaire roumaine*; N. Balotă, *La notion de „Hellade" dans la poésie roumaine moderne*; Al. Cizek, *The Argument of the Hero and the Wise man in the Sequel of Alexander's Romances*; Medeea Freiberg, *La circulation d'un roman sentimental en roumain et en grec*; Ileana Virtosu, *Une double filière dans la traduction roumaine des Aventures de Télémaque* etc.) sau unor metode speciale aplicate la studiul sociologic al literaturilor balcanice (Cătălina Velculescu, *Liste de souscripteurs : méthode d'analyse*) etc.

Participarea unui mare număr de specialiști reputați străini, atît cu comunicări cît și la discuții (C. Th. Dimaras, Zoran Konstantinović, G. Dimov, E. D. Tappe, R. Mantran, Dušan Nedeljković, W. Bahner; A. Pertusi etc.) a dat dezbaterilor din cadrul secției de literatură un caracter deosebit și a contribuit la mai buna cuprindere a tuturor problemelor; dealtfel, un mare număr dintre participanții din străinătate (Eva Behring — R.D.G., Ante Kadić — S.U.A., Gr. Ghenov și I. Konev — Bulgaria, S. Domokos — Ungaria, Vera Antić — Iugoslavia, Z. Konstantinović — Austria ș.c.l.) au prezentat comunicări consacrate — parțial sau în întregime — unor probleme ale literaturii noastre, semn al interesului deosebit de care se bucură aceasta peste hotare.

Informare reciprocă asupra unor teme comune

Între 30 noiembrie și 20 decembrie 1974, în cadrul acordului de relații între Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia de Științe a U.R.S.S., Marcel Duță, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a întreprins o călătorie de documentare și schimb de experiență la Institutul de literatură universală „Maxim Gorki" din Moscova și la Institutul de istorie a literaturii ruse „Pușkin" din Leningrad. Deplasarea a avut ca obiectiv principal informarea reciprocă a colectivelor din institutele sovietice și român care studiază evoluția modernă a genului epic, îndeosebi a romanului, asupra problemelor de metodologie a cercetării, periodizare, clasificare a unor tipuri și structuri de roman, transformările personajului etc.

Institutul moscovit are în planul său chiar elaborarea unui *Tratat despre roman* (coordonator: Gh. I. Lomidje), cu mari capitole dedicate lui Gorki (specialist: Alexandru I. Ovcearenko), reflectării războiului pentru apărarea Patriei (specialist: Vladimir I. Borsciukov) ș.a., ca și o parte însemnată consacrată tradițiilor romanului sovietic, dezbaterilor teoretice din deceniile 20 și 30, care au fost studiate de colectivul leningrădean de literatură contemporană (șef: Valentin A. Kovaliov). Discuțiile au fost deosebit de fructuoase, realizîndu-se astfel o informare promptă și exactă, o dezvoltare continuă a relațiilor de colaborare între institutele similare de cercetare literară.

Schimburi româno-ungare

În cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România și Academia Ungară de Științe, Mioara Apolzan, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a efectuat între 25 septembrie —9 octombrie 1974 o călătorie de documentare și schimb de experiență în R. P. Ungară. La întîlnirile cu cercetătorii Institutului de literatură din Budapesta (M. Szabolcsy, G. Vajda, L. Nyirö, E. Bene, Pál Miclós, Peter Pór) s-au avut în vedere probleme metodologice legate de istoria literaturii contemporane, precum și de teoria actuală a prozei. Cu prof. S. Domokos, șeful catedrei de literatură română de la Universitatea din Budapesta, discuțiile s-au referit mai ales la poezia română contemporană. Un schimb interesant de opinii despre studiile de sociologie a literaturii a avut loc în cadrul discuțiilor cu cercetători de la Institutul de cultură din Budapesta (Józsá Péter) și de la Institutul central de bibliologie și metodologie din Budapesta (István Kámaras, Agnes Károly, Havas Katalin).

Călătorie de studii în R.P. Ungară

În cursul anului 1974, Dorina Grăsoiu, cercetător științific la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a efectuat o deplasare în R. P. Ungară, în cadrul pro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gramului de colaborări al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România. Pe parcursul celor două săptămîni cercetările au fost orientate în sensul stabilirii modului de receptare a literaturii române moderne și contemporane în contextul criticii și istoriografiei maghiare (antologii de poezie și proză românească, traduceri din operele reprezentative ale scriitorilor noștri, monografii de autori etc.). În acest sens s-au stabilit contacte cu cercetătorii Institutului de istorie literară din Budapesta (prof. univ. István Söter, prof. univ. G. Vajda, prof. univ. László Sziklay, G. Bodnar — șeful sectorului de literatură modernă ungară), precum și cu redactorii editurii *Europa*, care în cadrul colecției *Biblioteca modernă* au publicat și urmează să tipărească traducerea operelor unor scriitori români contemporani de prestigiu (Petru Popescu, Nicolae Velea, Platon Pardău etc.). Pe aceeași linie au avut loc întrevederi cu prof. univ. Domokos Samuel, șeful catedrei de literatură română din cadrul Facultății de limbi romanice a Universității din Budapesta și cu prof. univ. Pálffy Endre, cu care au fost discutate relațiile literare dintre poporul român și cel ungar, cu referiri speciale la Octavian Goga (asupra căruia profesorul S. Domokos a scris o amplă monografie) și la George Coșbuc (care constituie subiectul unei voluminoase cărți a profesorului P. Endre, apărută în 1973 la Budapesta).

Schimburi româno-bulgare

Între 28 noiembrie și 6 decembrie 1974, Rodica Florea și Mircea Anghelescu, cercetători principali la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", au efectuat o călătorie de documentare în R. P. Bulgaria, în cadrul planului de colaborare dintre Academia de Științe Sociale și Politice a R. S. România și Academia Bulgară de Științe. A avut loc cu acest prilej un schimb de experiență între cercetătorii români și cercetătorii bulgari de la Institutul de literatură din Sofia (prof. G. Dimov, director Jecev, Ilija Konev, Stefana Tarinska), s-au discutat aspecte ale colaborării bilaterale în cadrul temei comune *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea*, colaborare care se va concretiza într-un volum de studii româno-bulgare și în două simpozioane pregătitoare, unul prevăzut a avea loc în mai 1975 la Sofia. S-au schimbat, de asemenea, opinii interesante privind modalitatea de receptare a literaturii contemporane, respectiv române și bulgare, precum și asupra elaborării unor istorii de literatură contemporană aflate în lucru.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work-hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors, and students. Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review. The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departemnts and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

★

La Revue d'histoire et de théorie littéraire contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'étranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.

★

La revue, fondée par G. Călinescu, paraît sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952—1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu" de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore, etc.

★

Par diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.

★

Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers— les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.

★

Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant : la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 30 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livrés et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).

★

Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelia*, B.P. 2001 (télex 011631), Bucarest, 64—66, Calea Griviţei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

83628 / 1 ex

In numărul 2 (1975):
Studii despre M. Eminescu *(Marin Bucur, Gh. Ceaușescu, George Munteanu, M.Vornicu etc.);*
Mai semnează: *Dinu Pillat, Adriana Mitescu, D. Deletant (Anglia), G. Ștrempel Mihaela Șchiopu, Al. Săndulescu, Ana Maria Brezuleanu, P. Țugui, Ileana Verzea etc.*

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro